ИСКУССТВО КИНО

2003

ПРЕМЬЕРА НА СТС!

Бедная Настя

РУССКИЙ СЕРИАЛ 20:00

СТС

SONY PICTURES TELEVISION INTERNATIONAL

❑**КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ: ЧТО, БРАТ? УЖ НЕ ТРУНИШЬ, ТОСКА БЕРЕТ — АГА!** **РАСПРОСТРАНИВШИСЬ, ГЛЯНЦЕВЫЕ ЗНАТОКИ СИЛЬНО ПРИБАВИЛИ В БОЙКОСТИ, НО СТОЛЬ ЖЕ СИЛЬНО ПОГЛУПЕЛИ** *АЛЕКСАНДР СОКОЛЯНСКИЙ* ❑**«АНГЕЛ ПРАВОГО ПЛЕЧА»: ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА** **ИСТОРИЯ, РАССКАЗАННАЯ УСМОНОВЫМ, АНЕКДОТИЧНА. НО ХОХМУ ЗДЕСЬ ТОЧИТ ТРАГИЗМ** *СЕРГЕЙ АНАШКИН* ❑**«ТИШЕ!»: ВИД ИЗ ОКНА В ЕВРОПЕ** **КОСАКОВСКИЙ ВЕДЕТ СВОЕГО РОДА РЕПОРТАЖ ИЗ ОБАНКРОТИВШЕЙСЯ ЦИВИЛИЗАЦИИ** *ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ* ❑**ОБ УТРАЧЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ МИРА** **...А ПОСКОЛЬКУ НАСТОЯЩЕЕ ИЗМЕНЧИВО, ТО И БЫВШЕЕ НЕ СТОИТ НА МЕСТЕ** *ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ* ❑**А МОЖЕТ БЫТЬ, НЕ НАДО РУШИТЬ ИДЕАЛЫ?** **НУЖНО! ЧТОБЫ ПОНЯТЬ, ЧТО ТЫ В ЭТОМ МИРЕ — ПРОХОЖИЙ...** *НАТАЛЬЯ КОЛЯКАНОВА* ❑**РЕЖИССЕР, ЛИШЕННЫЙ ЭГО** **ЕСЛИ И БЫЛ КОГДА-ТО РЕНУАР В БРИТАНСКОМ КИНО, ТО ЭТО КЕН ЛОУЧ** *ГРЭМ ФУЛЛЕР* ❑**ЧЕЛОВЕК ОГНЯ** **ЛЮДИ ГОВОРЯТ, ЗРЯ Я УШЕЛ ИЗ БОКСА. НО Я ХОТЕЛ ПОПРОБОВАТЬ СЕБЯ В ЧЕМ-ТО ДРУГОМ, ПРЕЖДЕ ЧЕМ СТАНУ ПАРШИВЫМ СТАРИКАШКОЙ** *МИККИ РУРК* ❑**ПЕРВОЕ В ЖИЗНИ КИНО** **Я ГОТОВ БЫЛ РАЗМОТАТЬ КИНОПЛЕНКУ И ПОКАЗАТЬ НА ПРОСВЕТ ЖИВОПИСНЫЕ КАДРЫ КОМУ УГОДНО** *ВАЛЕРИУ ЖЕРЕГИ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

Критика критики
Анкета «ИК»

13

Критика как PR
«Круглый стол» в рамках XXV МКФ

РЕПЕРТУАР

32

СЕРГЕЙ АНАШКИН
Без возврата
«Ангел правого плеча», режиссер Джамшед Усмонов

35

ИРИНА ЗУБАВИНА
Шинель отца
«Последний поезд», режиссер Алексей Герман-младший

39

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ — ВИКТОР КОСАКОВСКИЙ
Маат
«Тише!», режиссер Виктор Косаковский

46

НИНА ЦЫРКУН
Вы, действительно, думаете, что нас можно сравнивать?
«Страх и трепет», режиссер Ален Корно

КОММЕНТАРИИ

51

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
Зима — это модно

54

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
Новый старый стиль

57

АЛЕКСАНДР СОКОЛЯНСКИЙ
О свойствах трагедии в эпоху перенаселения

И М Е Н А

63

НАТАЛЬЯ КОЛЯКАНОВА:
«Я — это крайний случай!»
Беседу ведет Елена Кутловская

РАЗБОРЫ

75
ЕЛЕНА СТИШОВА
Карловарский меридиан
Карловы Вары-2003

81
НАТАЛЬЯ НУСИНОВА
«Теперь ты наша»
Ребенок в советском кино 20—30-х годов

ОПЫТ

89
КЕН ЛОУЧ
«Заставить вещи казаться искусственными — просто»
Беседу ведет и комментирует Грэм Фуллер

101
МИККИ РУРК — ДЖОННИ ДЕПП
Аутсайдеры
Интервью по телефону

ПУБЛИКАЦИИ

107
БОРИС ВЕНГЕРОВСКИЙ
Просто надо подойти ближе других
Воспоминания звукорежиссера
Беседу ведет Тамара Сергеева

122
НАТАЛЬЯ ФОКИНА
Когда деревья были большими
Фрагменты книги, посвященной Льву Кулиджанову

ЧТЕНИЕ

133
ВАЛЕРИУ ЖЕРЕГИ
Любовь осталась в декабре
Рассказ

144
НОРМАН МЕЙЛЕР
Мэрилин. Биография
Журнальный вариант книги

167
Содержание журнала «Искусство кино» за 2003 год

SUMMARY

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

Критика критики

Критика критики — острый, всегда актуальный для нашего журнала сюжет. В этот раз мы решили рассмотреть проблемы профессии в контексте все более необратимого превращения ее в прикладную — к бизнесу. В рамках XXV Московского международного кинофестиваля и при поддержке СК России журнал провел «круглый стол» на тему «Критика как PR». В дискуссии приняли участие ведущие кинокритики, большинство которых — авторы «Искусства кино». Стремясь к полноте картины, мы обратились к коллегам, регулярно комментирующим в самых авторитетных изданиях то, что называют «процессом» — текущую жизнь литературы, театра, изобразительного искусства. Вопросы, обсуждавшиеся на «круглом столе», для его заочных участников мы собрали в короткую анкету, публикация которой и открывает нашу рубрику.

1. Осталось ли сегодня место для независимой критики, или критика полностью ангажирована (деньгами, авторитетами, работодателями, фестивалями, приятельскими связями, тусовкой)?
2. Критик сегодня очень часто становится куратором фестивалей, мегапродюсером, скрытым агентом дистрибьюторов, не переставая при этом писать рецензии, обзорные и проблемные статьи и т. п. Как это совмещение обязанностей сказывается на текстах?
3. К чему приведет дальнейшее вовлечение критики в обслуживание коммерческих (или некоммерческих) интересов художественного рынка?
4. Должна ли (способна ли) критика учитывать наличие нескольких аудиторий среди своих читателей (профессионалы, подготовленные зрители, публика, формирующая кассу учреждений культуры, потребители рекламы, размещенной в данном издании)?
5. Должна ли критика размежевываться с PR-методологией?

Александр Архангельский *(«Известия», программа «Тем временем», телеканал «Культура»)*

1. Что такое полностью независимая критика, я не знаю. Если я критик, то мои суждения ангажированы моей позицией, если я профессиональный критик, то я ищу издание, чьи позиции созвучны моим, и действую с оглядкой на мнение коллег, тусовки. Что тут такого? Иное дело — есть разные степени зависимости. От издания, которое диктует оценки, это называется продажностью. От общего мнения, вкусов эпохи, это называется несамостоятельностью. Во все времена одно и то же, только формы проявления разные.
2. Если критик пишет о своих собственных проектах, он неизбежно стремится к эффекту двойного удара: и замысел осуществил, и благоприятный информационный фон обеспечил.

Если же он просто кураторствует, то это не что иное, как продолжение прежней работы новыми средствами. Продвигать любимое искусство можно и словом, и делом.

3. Вопрос из ряда «хорошо ли быть хорошим, плохо ли быть плохим?». Одно дело — воплощая личные проекты, учитывать специфику своего издания, совсем другое — обслуживать заказчика. Корыстное обслуживание коммерческих интересов артрынка, равно как издательских интересов («проект Акунин», «проект Проханов») равнозначно измене профессии.

4. Не знаю.

5. С PR-идеологией должна — по причинам, описанным в пункте 3. С PR-технологией — зачем же? Технология продвижения безотносительна к конечным целям: поставите цель продать безразличный вам товар, впарить его любой ценой — ее и достигнете, попробуете сформулировать цель принципиально иначе, связать ее с собственно культурой стратегий — пиаровские технологии будут послушно работать на вас.

Виктор Ерофеев *(писатель, программа «Апокриф», телеканал «Культура»)*

1. Критика сама по себе меня сбивает с толку, так как я сам критику не читаю и не особенно ею руководствуюсь. Поэтому с позиций человека, не сильно в этой области разбирающегося, я считаю, что всегда останется место для порядочной, независимой от капиталовложений критики, которая будет востребована. Через это прошли все капиталистические страны, так что постепенная зависимость критики от капитала — лишь показатель того, что мы идем по тому же пути. А такое внимание к этому вопросу и возведение его в ранг проблемы, мне кажется, — это какое-то ложное беспокойство интеллигентской прослойки. У каждого, наверное, есть свой путь в жизни, и если кто-то позиционирует себя как того, кого можно купить, его и будут покупать. А с другой стороны, он же может прикинуться, что его покупают. Конечно, все зависит от честности, и, конечно, всегда очень обидно, когда честный человек вынужден продаваться. Но я считаю, что честный человек, в данном случае критик, из-за своей честности поставленный в материальный тупик — это возможно в какой-то очень локальной зоне, так как критики, как и все деятели искусства, унижены-обижены и приходится как-то приспосабливаться. Однако парадокс: в Советском Союзе они тоже были небогатыми людьми, но как-то все дружно шли. Куда? Конечно, оппозиция существовала, существовали диссиденты, либералы. Я думаю, что и сейчас, при капитализме, за критиками остается возможность гамбургского счета.

2. Мне кажется, что критик в какой-то степени всегда был генератором идей, но главная идея критики — это идея формирования школ, направлений, их обозначения, фиксации. Сегодня, когда у критика больше возможностей, электронных средств коммуникации, у него вырастают еще и крылья, он начинает летать по фестивалям, заниматься дистрибуцией. Вообще, я думаю, хороший профессионал не переходит той грани, за которой его уже можно считать скрытым агентом, руководимым личными стремлениями и не способным проанализировать происходящее или увиденное на фестивале.

3. Работа критики — это тоже обслуживание интересов. Меня больше пугает интеллектуальный уровень критики, нежели ее обслуживание интересов рынка. Общий уровень анализа в нынешней критике оставляет желать лучшего.

4. Конечно. Ведь критика, в отличие от чистого творчества, является мостом между читателем и искусством. Я могу написать книгу, не заботясь о том, будет она интересна читателю или нет. Раньше считалось, что кино — не развлечение, а искусство, несущее в себе информацию о жизни, о судьбах мира, о метафизике. Сейчас же у нас все больше и больше кино становится развлечением. Аудитория изначально понимает, что кино поддается влиянию больших денег.

5. Безусловно. Так много сейчас говорят о пиаре. «Пиар» — это такое новое слово, которое еще семь лет назад никто не знал, и я в своем романе 1996 года должен был по просьбе редактора сделать пояснительную ссылку и объяснить, что оно значит. И вот буквально с того времени началось шествие пиара по стране. Когда плохое что-то делают, говорят — это пиар-акция, когда что-то или кого-то хвалят — тоже. Мне кажется, что мы просто так болезненно переживаем этап перехода к новому общественному устройству.

Григорий Заславский *(«Независимая газета»)*

Начну с нескольких общих замечаний.

Вопросы анкеты я бы назвал провокационными по двум причинам. Во-первых, они прямолинейны и поэтому провоцируют на такие же прямые, такие же прямодушные отве-

ты. Во-вторых, в самих вопросах почти открыто дан анализ ситуации, я бы даже сказал — ее анамнез.

Засим к делу.

1. Ответ, который подразумевается пространным списком «искушений», — нет. Не деньги — так «приятельские связи». Пожалуй, что так.

Хотелось бы надеяться, что такие — независимые — места еще сохранились. Хотелось бы, чтобы среди таких мест были и профессиональные площадки или трибуны, но, увы, об этом говорить не приходится. Возьмем, например, журнал «Театральная жизнь»: часть номеров выпускается в сотрудничестве с театрами, которые выбирают авторов, оплачивают расходы, превращая журнал в своего рода «выездной буклет». Делается это не по злобе, а чтобы выжить, но доверие к печатному слову после этого снижается и, взяв в руки следующий, «никем не оплаченный» номер, не можешь быть до конца уверен в том, что материал, вышедший по соседству, не ангажирован. В области театра, и вообще искусства, не принято помещать материалы в «рамочку» и сопровождать их предуведомлением: «На правах рекламы». Другой пример — журнал «Театр». Особое внимание он уделяет работе Центра имени Вс.Мейерхольда, а главный редактор журнала — один из руководителей этого центра. Еще недавно обложку украшал список членов редсовета, в который входили руководители сразу нескольких московских театров. Может быть, редактор совершенно свободен в оценках и редакторских решениях, но в эту объективность надо же еще поверить...

Казалось бы, независимая критика может найти себе место на страницах толстых журналов — в «Новом мире», «Знамени» или «Октябре». Опыт сотрудничества со всеми тремя подсказывает, что так и есть. Но критика в толстых журналах остается «вещью в себе», как будто не высказанной, то есть невостребованной в профессиональной среде. Тогда в чем смысл свободы и независимости?

Не очень верю в ангажированность деньгами, зато узнаю ситуацию, когда свободному высказыванию мешают личные связи главного редактора либо — что случается еще чаще — свои собственные, «наработанные» знакомства и связи. Узнаю и признаю свою вину. Далее, вероятно, следовало бы углубиться в историю и разыскать корни явления. Кроются они, вероятно, в тех временах, когда продюсеры начали искать «информационных спонсоров»: такое «спонсорство» организаторы с самого начала рассматривали как своего рода поблажку или смягчающее обстоятельство. Ну а дальше, как говорится, пошло-поехало...

2. Ответ едва загримирован: критик в последние годы стал еще и куратором фестивалей, продюсером не по должности, а по призванию, скрытым агентом. Пожалуй, наиболее заметное явление. Чтение чужих статей превращается в уроки дешифрования, когда за текстом пытаешься вычитать скрытые мотивы, когда оценки предопределены, но эта предопределенность не всегда открыта в момент публикации. Ничто не мешает называть критиков по именам, однако же такая открытость, разумеется, усложнит работу редактора этой подборки. Итак, для простоты: критик N. работает в экспертном совете известной театральной премии или даже возглавляет этот совет. Работу эксперта он совмещает с рецензированием им же отобранных спектаклей, а уже после того как все премии вручены, называет ее и сопутствующий фестиваль главным театральным событием года. Наверное, искренне. Но пересечения смущают. А с другой стороны, других писателей у нас, действительно, нет, вот и выходит, что «культурная делянка» вынужденно перешла на самообслуживание: одни и те же люди сначала занимаются селекцией, а потом оценивают итоги выборов. И т.п.

3. К совершенному падению престижа публичного суждения, к лишению экспертной оценки категории экспертности. Нет смысла относить последствия в какое-то неведомое будущее: уже сегодня, прочтя о том, какой ужас представляет из себя игра Безрукова, его поклонники и поклонницы спешат на спектакли с участием своего кумира. Мы им не мешаем. И то, что мирятся с присутствием другого мнения, следует отнести к извечной толерантности русского читателя-зрителя.

4. Не знаю. Скорее, это вопрос к руководителям СМИ, так как это вопрос редакционной политики. Редактор выбирает обозревателя, соглашается или не соглашается с его манерой общения с читателем, с наличием или отсутствием индивидуальной манеры. В других случаях редактор отдела старается развести информационную заметку с аналитическим суждением, в отклике на художественное событие два эти жанра, две не пересекающиеся прямые сходятся. И с этим поделать ничего нельзя.

5. Наверное, должна. Хотя понимаю, что, к примеру, такой ответ был бы очевиден, либо очевиднее, если бы речь шла — воспользуемся медицинским примером — о независимой одна от другой частной практике стоматолога и проктолога, — у этих специалистов традиционно разные области приложения профессиональных знаний. В нашей нынешней ситуации кри-

тик и специалист по связям с общественностью трудятся на одном поле. Одни вынужденно, другие с великой радостью идут навстречу и заполняют пока еще свободные лакуны.

Ныне востребованная краткость, конечно, мешает выстраиванию доказательной базы, когда скорострельность, число ударов в минуту ценится выше раздумчивости и подробного (невнятного) разбора. И тут, прошу прощения за банальность, по мере сил надо стараться быть честным.

Ольга Кабанова *(«Известия»)*

1. Конечно, как и все нормальные живые люди, критики от чего-то зависят: от собственных вкусов, образования, воззрений, биографии, мнения дружеского и профессионального окружения (не стала бы употреблять обидное слово «тусовка»). Разумеется, критик зависит и должен зависеть от направления издания, где работает (а не личного мнения его главы), — иначе он нечестно получает зарплату. Только тупой кичится своей мнимой независимостью. Но еще каждый пишущий (за исключением бессовестных, но что о них говорить) знает, что есть внутренняя логика и энергия текста, который все равно выстраивается по своим законам. Эти энергия и логика критического текста вертят критиком, как Татьяна Ларина Пушкиным. А если они не чувствуются — плохой знак.

2. Плохо сказывается. Каждому руководителю издания хочется, чтобы его сотрудники изо всех сил работали исключительно на благо этого издания, а они растрачивают творческую энергию «на сторону». Я бы брала в журналы и газеты только тех, кто именно там хочет реализоваться. Но, увы, некоторые и вполсилы пишут в сто раз лучше, чем многие — изо всех сил. Ну а использовать одно место работы ради выгоды на другом месте работы, конечно, нечестно.

3. Спасибо за интересный вопрос, но ответ на него сложен. Чаще всего критики участвуют в некоммерческих проектах и тем поддерживают некоммерческое искусство, которому нынче приходится туго. С другой стороны, руководители средств массовой информации все больше требуют облегченных и хвалебных текстов — им кажется, что такие простые и восторженные высказывания расширяют читательскую аудиторию и повышают тиражи. Десять лет назад в СМИ пришло новое поколение талантливых, образованных и амбициозных людей — им больше негде было зарабатывать приличные деньги. Теперь, когда газеты и журналы стремительно глупеют, этих талантливых, образованных и амбициозных держит в СМИ только зарплата. Освободившуюся энергию они направляют на другие дела. Все идет к дальнейше-

му упрощению неспециализированной прессы и нарушению давно сложившегося баланса в непростых отношениях между критиком, художником и публикой. Всех в конце концов победит реклама, но не критики будут тому виной. Есть еще одно обстоятельство: художники так часто и охотно упрекают критиков в творческой несостоятельности, что любой успех критиков не на своем поле поднимает авторитет если не критики, то отдельных ее представителей.
4. Профессионалы, безусловно, должны учитывать разные читательские аудитории. Для этого требуется только одно — писать просто, но глубоко. Так, чтобы было интересно и профану, и посвященному. Это идеал. Конечно, в идеале и издание должно брать только рекламу, за которую не стыдно.
5. Должна. Но это очень трудно. Пиарщики — настоящая чума на издательские дома и их жителей, из-под земли достанут. Да и критикам нет от них житья: пишешь хорошо о том, что нравится, говорят — пиаришь, ругаешь непонравившееся, говорят — черный пиар.

P.S. Хотелось бы сказать, что мне не нравится мессианская поза, в которую становятся некоторые критики. Критическая статья — это только частное мнение внимательного зрителя, умеющего сформулировать свои впечатления. Статьи пишут для читающих людей, а не в расчете на процесс или вечность. Часто хочется спросить критика: если ты действительно умный, то почему такой важный?

Андрей Немзер *(«Время новостей»)*

1. Критика всегда была кем-то ангажирована. Белинский получал от Краевского гонорары, яростно увлекался то Гегелем, то социалистами-утопистами, тесно приятельствовал с многими литераторами (Тургенев так у него даже сына крестил). И ничего себе писал. Как и многие иные и прочие. На вопрос можно ответить серией встречных вопросов. Считает ли редакция журнала «Искусство кино» себя стопроцентно ангажированной? Кому (олигархам, правительству, тусовке, деду Пихто и т.д. — нужное подчеркнуть) выгодна публикация анкеты, на подготовку которой редакция потратила энное количество времени и сил? Числит ли редакция своих информантов (включая и меня) ублюдками, полностью подчиненными власти чистогана, или предполагает, что они способны о чем-то думать и что-то чувствовать? Ответив на эти вопросы, мы приблизимся к искомому результату.
2. Сказывается по-разному. Мне доводилось читать резкие суждения членов жюри литературных премий (и даже организаторов иных премиальных сюжетов) о том, что получалось в итоге. Причем вовсе не всегда это были опыты по отмыванию собственной репутации. Сотрудники литературно-художественных журналов (а среди них немало отличных критиков) отнюдь не рвутся «топить» славные тексты, обнародованные изданиями-конкурентами. Я вовсе не хочу сказать, что у нас нехватка грязи, но и сводить к ней нашу пеструю жизнь полагаю несправедливостью. Достаточно опасной, ибо часто повторяющиеся словеса могут и претвориться в реальность.
3. Все зависит от личных стратегий как тех, кто финансирует искусство, так и критиков. Ходя по редакциям и издательствам с рукописью, представляющейся мне достойной публикации, я, безусловно, вмешиваюсь в «свободный процесс», но зазорным это не считаю. Когда издательства приглашают в качестве экспертов профессиональных критиков и платят им за консультации деньги, меня это только радует. Когда экспертам или квалифицированным редакторам указывают на дверь, ибо их предложения куда-то там «не вписываются», я огорчаюсь. Но помню, что капля камень точит. Все мы любим, когда нас гладят по шерстке, и не любим, когда против. Владельцы издательств, продюсеры и другие лица, от чьих денег зависит «материальная часть» культурного процесса, исключением не являются. Есть надежда, что хоть кто-то из них со временем уразумеет смысл пословицы «Не верь потаковщику, верь спорщику» и поймет, какова цена заказной рецензии и экспертизе по принципу «чего изволите?». Примеры тому есть. Обратные — тоже.
4. В идеале должна. Получается не всегда. (Как будто все остальное всегда получается.) Есть, однако, и обертоны. Я могу признать достоинства неких «массовых» текстов, если они таковыми действительно обладают. Но прощать тому или иному опусу все грехи только за то, что он, дескать, «популярный», рассчитанный на «народ», а не на «высоколобых пижонов», я не готов. По-моему, это значит следовать в фарватере советской идеологической системы. Критик не может свести свою работу к просвещению и воспитанию вкуса, но и вовсе откинуть эту миссию было бы недостойно и глупо.
5. Не знаю. Я с ней не «смежевывался». А те коллеги, которые своим местом при ком-то дорожат, как их отцы партбилетом, моей (и вашей, дорогие коллеги) риторики не поймут.

В сущности, вся анкета может быть сведена к одному вопросу: доходило ли прежде падение нравов (отнюдь не только в среде пишущих об искусстве) до такого уровня, как сегодня? По-моему, доходило и до худшего. Отчего, впрочем, работать легче не становится.

Александр Соколянский *(«Время новостей»)*

Перед тем как ответить на заданные вопросы, хотелось бы сделать одно предположение: кинокритику, должно быть, приходится думать над ними гораздо чаще, чем критику театральному, и для кинокритика они, должно быть, во много раз важнее. Примерно во столько же раз, во сколько бюджет фильма больше, чем бюджет драматического спектакля. Я могу говорить только за себя; я не готов отвечать доказательно и последовательно; я боюсь, что мои суждения только запутают и без того сложный разговор.

1. На вопрос об ангажированности — в том виде, в каком он поставлен, — можно ответить только одно: независимой критики нет и никогда не было. Конечно, существует зависимость от работодателей: я дорожу своим местом в газете уже потому, что оно дает мне возможность писать о главных премьерах сезона, а не работать на подхвате: «Извините, если вы не собираетесь писать сами, то, может быть, я» и т.д. И регулярные деньги получать хорошо, и на фестивали ездить, и дружеские связи поддерживать.

К неудачам друзей я отношусь не то чтобы благосклонно, но, как правило, с большим пониманием; их успехи мне нравится описывать подробно. У меня есть замечательные учителя: странно было бы говорить о независимости от авторитетов. Приходилось ли мне, узнав получше актера или режиссера, менять мнение о его работе? Да, приходилось. Приходилось ли писать то, что я не думаю? Последние лет десять вроде бы нет.

Вообще же, вопрос, из которого вытекает, что критик всегда так или иначе ангажирован, напоминает одно тургеневское стихотворение в прозе, там некий старикашка учит своего собеседника разделываться с оппонентами: «Если вы сами лакей в душе, говорите ему с укоризной, что он лакей... лакей цивилизации, Европы, социализма!» «Можно даже сказать: лакей без лакейства!» — заметил я. «И это можно», — подхватил пройдоха»[1]. Критик, который ангажирован в статусной роли «независимого критика», — как вам это?

2. Если я правильно понимаю вопрос, то роль «куратора, мегапродюсера, скрытого агента дистрибьюторов» критики брали на себя всегда. В театре отсчет можно вести прямо от Фадея Булгарина, который первым выговорил для «Северной пчелы» право печатать рецензии на спектакли Императорских театров (насчет «скрытого агента» тут сказать уместно). Важно то, насколько критик чувствует себя *деятелем* и насколько он дорожит позицией *наблюдателя*. Мне милее вторая позиция, но это мой личный выбор. К коллегам, которые успевают много и хорошо писать, организовывая попутно фестивали, сводя актеров с режиссерами, устраивая чужие судьбы, я отношусь с глубоким уважением.

Конечно, работая в интересах какого-либо дела, театра или человека, нехорошо изображать независимого эксперта — например, оценивать в печати то, что появилось на свет благодаря твоим стараниям. В театре, насколько я знаю, эта норма соблюдается, в арт-критике — нет: кураторы выставок пишут о них рецензии сплошь и рядом. Насчет кино ничего сказать не могу.

3. К чему приведет дальнейшее вовлечение критики в обслуживание интересов художественного рынка, я не знаю, что может представлять собою это «дальнейшее вовлечение» — тем более. Скорее можно прогнозировать бурное возрождение «доносительской критики» — статей о том, что такой-то фильм или спектакль оскорбляет честь и достоинство президента, национальное величие России, патриотические чувства ветеранов и прочее

Насчет «некоммерческих интересов художественного рынка»: я просто не понимаю, что тут подразумевается. Какие такие некоммерческие интересы имеются на рынке? Вопрос, по-моему, сформулирован неудачно.

4. Да, способна и должна. Компетентные театральные критики советских времен ориентировались преимущественно на подготовленную аудиторию. Написать рецензию на «Вишневый сад» так, чтобы читать ее было интересно человеку, не знающему, чем кончается пьеса Чехова, — эта задача сравнительно недавно была осознана как важная. Насчет «потребителей рекламы, размещенной в данном издании», — это касается, прежде всего, критики в глянцевых журналах. Там выработан особый тон, особый стиль критического высказывания, диктующий отношение к премьере преимущественно как к светскому развлечению. Впрочем, «выработан» — это не совсем верно: за основу взяты интонации бойкого на язык и

[1] Тургенев И. С. Стихотворения. Л., 1955, с. 349.

слегка пресыщенного знатока, культивировавшиеся Издательским домом «Коммерсантъ» в середине 90-х годов. Распространившись, знатоки сильно прибавили в бойкости, но столь же сильно поглупели.

5. Я не уверен, что хорошо представляю себе PR-методологию. Когда я пишу о спектакле, который мне понравился, я хочу, чтоб другие признали за ним все достоинства, мною замеченные. Иногда, напротив, мне доводилось писать резкие рецензии с тайным или даже открыто изъявляемым желанием: вот, прочтут в театре мою статью и, может быть, снимут эту пакость с репертуара… Можно ли назвать такие статьи «черным пиаром»? Если да, то у критики просто нет шансов размежеваться с рекламой. Во всяком случае, я не знаю, как мог бы это сделать.

Алена Солнцева *(«Время новостей»)*

А когда критика была неангажированной? С появлением СМИ (давайте вспомним описания журналистов в романах Бальзака) основной задачей критики было формулировать и доно-

сить до публики взгляды своей партии, кружка, цеха, направления и т.д. Сам носитель — газета, журнал, телеканал — непременно чей-то рупор. Если вопрос поставить так: «Может ли критик быть искренен?» — то, на мой взгляд, место для искренности всегда найдется — не в одном, так в другом издании, там где эти искренние взгляды придутся ко двору. Сейчас просто игроков на этом поле стало больше, но качественной разницы с прежними временами, по-моему, нет.

2. Кто становится, а кто нет. В тех, кто становится, побеждает та ипостась, мотивировки которой сильнее. То есть критик может быть нанятым куратором некоего мероприятия, но давление своей профессиональной среды чувствовать сильнее, чем интересы фестиваля, организаторы которого не входят в его референтную группу. Или наоборот. Или — и это лучший случай — взгляды критика и задачи фестиваля совпадают.

3. К тому же, что и всегда: хороший критик, с сильной харизмой, с большим даром убедительности, с внятной и последовательной системой взглядов, будет формировать рынок, воздействовать на него, критик слабый — плыть по течению.

4. Всегда выделяется какая-то аудитория в качестве ведущей. Журнал «Семь дней» и журнал «Власть» вряд ли кто способен перепутать, и если случится одному и тому же автору писать в эти два издания, то и тексты, безусловно, будут разные. Даже если он об этой разнице не задумается специально. Профессиональный журналист всегда имеет в виду, для кого он пишет, и глупо было бы рассчитывать, что рецензию на фильм в рекламном приложении «Week-end» будут читать профессионалы, а журнал «Искусство кино» купят домохозяйки — почитать в метро. Всякое, конечно, бывает, но ориентироваться на эти случаи неправильно. Если критик работает обозревателем в массовом издании, он вынужден быть прежде всего журналистом (а значит, в первую очередь информировать, а не судить), а если его приглашают как эксперта в такое же издание (это случается редко, к сожалению, в отличие от специалистов в области экономики, сельского хозяйства или военного дела) — должен высказать профессиональное суждение.

5. Видимо, речь идет о том, имеет ли право журналист, получающий зарплату в своем издании, брать деньги с тех, о чьем продукте он пишет? Это, вообще-то, называется «джинса», и за это из приличного издания могут уволить. А неприличные это используют, за что имеют соответствующую репутацию.

Другое дело, что в PR-агентствах зачастую работают люди с очень низким уровнем образования, которые не выстраивают никакой иерархии отзывов, ориентируясь лишь на количество откликов. Однако сколько бы ни писали о явлениях, не заслуживающих серьезного отношения, общественное мнение в результате ориентируется на экспертные суждения (отдельный вопрос — их уровень, но это с пиаром не связано). Постепенно и у нас в стране, где, как на всяком раннем этапе развития нового культурного пространства, пока царит хаос, сформируется своя иерархия авторитетности. Ее качество будет свидетельствовать о зрелости общества. Мне кажется, интересно было бы поразмышлять об институте экспертов в эпоху массовой культуры.

Лариса Юсипова *(«Ведомости»)*

1. Думаю, что осталось. Самый тяжелый «ангажемент», на мой взгляд, — дружеские, приятельские связи или просто вкусовые пристрастия. Здесь каждый ищет свой выход из положения. Я, например, стараюсь не писать сама разгромные рецензии на друзей и приятелей, а прошу сделать это сотрудников отдела или внештатных авторов. Но обиды, конечно, все равно возникают.

2. Скверно сказывается. Но если человек курирует фестиваль — это одно (например, Роман Должанский и Марина Давыдова курируют театральный фестиваль NET), если работает на дистрибьюторов — совершенно иное. Примеры нам всем известны.

3. Вопрос, что такое «обслуживание»? Я полагаю, что критики — это вообще обслуживающий персонал. Они оказывают услуги населению по информированию его, населения, о том, что происходит на рынке искусств. И облегчают потребление продукта.

4. В принципе, должна. Но как это делать, по-моему, не знает никто. Мой рецепт — писать так, чтобы тебе самому и твоему ближайшему кругу это было понятно и интересно. Тогда, как это ни парадоксально, аудитория у текста может оказаться достаточно широкой и разноплановой.

5. Да, обязательно. К тому же, современные российские пиар-технологии в культуре находятся на таком пещерном уровне, что каким-то образом ассоциироваться с ними — себе дороже.

Критика как PR

Даниил Дондурей *(«Искусство кино»).* Тема, заявленная в названии нашей дискуссии, кажется нам невероятно актуальной. В России очень интенсивно развивается кинорынок: киноиндустрия вместе с телесериалами и видео приближается к показателю в миллиард долларов. Это серьезные деньги, и это не предел — у киноиндустрии в нашей стране, несомненно, есть потенциал.

Функции критики, ее место, роль, степень влияния в условиях ангажированности рынком изменились сегодня радикально. Вот почему важно обсудить весь спектр проблем — абсолютно новых для критики. Сегодня активно формируется перекрестный рынок — критика связана уже не с обычным потребителем своей продукции и фильмов, которые она, критика, представляет, но также с производителями, продюсерами, дистрибьюторами, рекламодателями. Нам кажется, что у нашей профессии здесь есть серьезные ресурсы. Но и серьезные опасности.

Критика сегодня играет все более ощутимую и все более непростую роль, участвуя в создании и распределении статусов и имиджей, что, в свою очередь, влияет на распределение денег, а это уже совсем нешуточное дело.

Нина Зархи *(«Искусство кино»).* Нам в журнале эта тема кажется не только чрезвычайно актуальной, но и очень болезненной, во всяком случае для нас, делающих толстый журнал. Потому что мы опираемся именно на критику, а не на журналистику. Мы, как ни зловеще это звучит, все чаще замечаем мутацию критики, исчезновение по-прежнему актуальных жанров, потерю едва ли не главных составляющих нашей профессии, онтологических ее свойств. Традиционная критическая методология, анализ, опирающийся на конкретные аргументы, критическая интрига и индивидуальный стиль все чаще уступают место тому, чем силен пиар, призванный представить фильм или имя лакомым товаром и продвинуть его к потребителю. Напор, лихое слово, хлесткая, похожая на слоган и на поверку бессмысленная фраза, впечатывающаяся в мозг, — все эти приемы переходят в критику, а такие понятия, как глубина, скажем, становятся уже чуть ли не ругательством. Мы в журнале обеспокоены и тем, что среди молодых — а мы, поверьте, рыщем не только во ВГИКе или в РАТИ, — способных и пестуемых журналом людей все меньше сегодня тех, кто остается в критике, а не уходит в рекламу, в журналистику, судорожно меняя одно издание на другое и абсолютно теряя интерес к серьезной критике, без которой и кино, и зритель, и, наконец, наш журнал существовать не могут.

Состояние критики волнует нас еще и потому, что, как мне кажется, мы окончательно теряем доверие к себе. Отношения между творцами и критиками, безусловно, никогда не были ласковыми. Но сегодня мы сами становимся все более уязвимы, потому что когда мы ругаем фильмы, то режиссеры и продюсеры, не верят, что мы ругаем искренне, а полагают, что за этим стоит определенный заказчик ругани. Что хула, как и хвала, кем-то проплачена.

Дмитрий Быков *(«Огонек»).* Попробую сформулировать ряд вещей. Все люди, как мы знаем, делятся на две категории, меняются только критерии этого деления. Так вот, я предложил бы такой, довольно актуальный: люди, которых интересует идеология, и те, кого интересует технология. Это такое же деление, как на либералов и консерваторов. Естественно, что консерватора интересует идеология. Либерал больше упирает на то, *как*, на технологию успеха в частности. Я ничего против этого не имею, два эти понятия прекрасно друг друга дополняют. Поскольку идеология без технологии значит очень мало и наоборот. Именно по этому принципу разграничиваются — и, на мой взгляд, не могут иметь между собой ничего общего — критика и пиар.

Критика оперирует таким инструментом, как анализ. Пиар интересуется больше всего ощущениями потребителя, его цель — впарить. Почему я с таким

недоверием и с такой нелюбовью отношусь к пиару в России? Потому что в России есть всего две индустрии: сырьевая, связанная с продажей нефти, и пиар. А больше в стране ничего нет. То есть пиар, существующий на деньги той же нефти, и сама по себе нефть. Больше ничего. Вот когда пиар заменяет собой все, эта ситуация, на мой взгляд, трагическая. Это как в известном анекдоте: «Ты меня любишь или это пиар?» Чаще всего это пиар, к сожалению.

Из всех пиаровских технологий у нас по-настоящему востребована только одна. Остальные, скажем, основанные на рекламе качества продукта, почти не используются. В России человеку все время внушают, что если он потребляет данный продукт, то он находится «он-лайн», входит в то или иное сообщество. Потребителю предлагают приобрести товар не ради качества, а во имя престижа. И вот это, на мой взгляд, главная беда так называемой пиаровской критики. Ты смотришь фильм (спектакль) не потому, что ты любишь такое кино (театр), и хвалишь не потому, что любишь, а потому, что ты — зритель и критик — хочешь входить в определенный блок. Причем, как правило, чем несмотрибельнее продукт, чем он противнее, тем более настойчиво он продвигается, объявляясь стильным. Поскольку стильность понимается как некая последовательность, цельность, радикальность и концептуальность. У нас это чаще всего последовательность отвратительного, цельность безобразного, концептуальность отталкивающего. Тоже своего рода честность, которую я не могу не уважать. В этом контексте мне на этом фестивале очень горько смотреть практически все наши конкурсные картины, авторы которых стараются угодить какому-то неведомому богу, вместо того чтобы угодить зрителю или себе. Иногда этого неведомого бога зовут Александр Тимофеевский, иногда — Тарантино, иногда «Школа злословия», иногда «Афиша». Критика, стоящая за определенными явлениями в нашем искусстве, и есть не что иное, как пиар самой себя. Мне кажется, очень дурно, когда человеку предлагают не то, что ему должно понравиться, а то, что ему следует потреблять по каким-то навязанным ему критериям. Собственно, по этому принципу строится вся наша жизнь последних десяти лет.

И последнее. Я ничего не имею против честного пиара. Все мы занимаемся им так или иначе, и наверняка люди, которых интересуют технологии, убеждены, что каждое мое слово здесь — это пиар самого себя, а не попытка разобраться в теме. Я ничего против такого подхода не имею. С известной точки зрения, так оно и есть. Беда в том, что наш критик чаще всего занимается не пиаром продукта, а пиаром самого себя. Он стремится продемонстрировать, какие он знает слова, на каких фестивалях был в последнее время, в какие тусовки он вхож. Как классический пример я привел бы замечательную статью Брашинского о «Догвиле», из которой ничего не понятно про «Догвиль», но очень много понятно о Брашинском. Видно, что он умнее фон Триера, талантливее. Но мне-то, зрителю, хотелось в трудной картине разобраться, придя из кино, или, отправляясь туда, понять, на что иду. Точно так же, наверное, я никогда бы не пошел смотреть фильм, который хвалит нежно любимый мною критик Денис Горелов. Потому что он все время носится с шашкой, крича: «Наши победили!» Не понимая, что нет уже никаких «наших». Да и о победах говорить довольно проблематично. Когда происходит такой пиар самого себя, своей тусовки или своего поколения, то мало того, что это не очень содержательно, это по отношению к картине, про которую ты пишешь, просто нечестно. Потому что надо, чтобы было видно ее, картину, а не тебя. Так мне кажется. А задач у критиков, в отличие от пиарщиков, по-моему, всегда было две, и сформулировал их еще Блок в Пушкинской речи. Одна, конечно, заключается в том, чтобы помогать художнику разбираться в себе, а вторая — не называть искусством то, что таковым не является. И эти задачи, на мой взгляд, всегда будут актуальны.

Дмитрий Савельев *(«Вог»).* Прежде всего, надо бы договориться о терминах. PR, или public relations в буквальном переводе, как все мы знаем, означает установление связей с общественностью. Одной из задач критики как раз и является установление, уяснение связи фильма А или фильма Б с общественностью. И в этом смысле формула «критика как PR» меня ничем не смущает. Другое дело: что обычно подразумевается под пиаром? Что мы имеем в виду, когда это произносим: какие связи, какое установление? А имеем мы в виду обслуживание киножурналистикой и кинокритикой интересов заказчика — продюсера,

владельца издания, главреда. Или просто приятеля-режиссера, когда корысть не имеет финансового или какого иного материального эквивалента, что дела, впрочем, не меняет.

Никакой принципиальной новости в такой обслуживающей функции нет. Заказчик и, соответственно, его заказ существовали всегда. В советские времена заказчиком были охранные службы идеологии, кинематографические генералы, да мало ли кто. Новость в другом. В том, как сегодня функционирует кино, которое не стесняется своей принадлежности к сфере обслуживания. Я имею в виду не фестивальное, а прокатное кино и, разумеется, не выделяю российское кино в отдельную резервацию. Это было бы глупостью, да и нет сегодня активно практикующих критиков, чьим фронтом работы была бы исключительно российская территория. Или таких единицы. А под обслуживанием понимаю удовлетворение интересов среднестатистического зрителя — молодого человека от шестнадцати до двадцати семи, который сейчас делает кассу.

Для прежнего зрителя кино было чуть ли не единственным развлечением, за него, зрителя, особая борьба не шла. Теперь же кино как объект потребления вписано в плотный ряд-ассортимент источников удовольствий вместе и наравне с клубными вечеринками, концертами, ресторанными посиделками. Оттянуться в клубе, завалиться в ресторан, сходить в кино — это все существует в голове потенциального потребителя через запятую. И в этом, к слову, одна из главных причин успеха журнала «Афиша» про «все развлечения»: он точно знает, к кому обращается, он понимает качество запроса и соответствует ему. В этом же, я думаю, причина неуспеха или полууспеха глянцевых и полуглянцевых журналов о кино: они бьют в ту же аудиторию — в читателей «Афиши», которые раз в две недели получают все необходимое единым пакетом и в том объеме, который им достаточен.

Наша критика и журналистика быстро поняли, что к чему и как. И, в отличие от нашей режиссуры, которая тоже рада была бы удовлетворять вульгарные потребности, да почти не умеет, газетные и журнальные писатели бодро включились в процесс. Ведь ясно, что борьба за зрителя — с целью сделать его сегодня вечером именно зрителем, а не ресторанным едоком или глотателем клубной жизни — означает в том числе борьбу за перья, которые обеспечат нужный результат. Рыночная ситуация подразумевает работу рыночных механизмов в этой борьбе. Возможности огромные: у фильма есть продюсеры, у фильма есть прокатчики. И здесь все зависит от каждого отдельного пера, от каждой отдельной головы, от каждого отдельного выбора. От совести, чувства меры, личной гигиены и других немодных вещей. Но повторю, что в основе своей сюжет «критика как PR» — и в смысле установления связей, и в смысле обслуживания интересов — никакая не эксклюзивная принадлежность наших времен.

У критики, я убежден, имеется и другая головная боль, поважнее, и мне хочется о ней сказать. Есть критика как PR, и есть критика — сведение счетов. Приведу пример. Я читаю на страницах журнала «Искусство кино» рецензию на фильм «Фрида». Солидное издание, талантливый текст, уважаемый автор, в кино разбирается ничуть не меньше моего, а может, даже и больше. И вот в первом же абзаце речь идет о том, как разные голливудские звезды сражались за роль Фриды, но досталась она одной Сальме Хайек, а жаль: вот если бы по принципу Агафьи Тихоновны — губы первой к носу второй и т.д. И тут же переход: ведь согласился же актер Мозговой превратиться в манекен на историческом карнавале. Я говорю себе: стоп. При чем здесь Александр Сокуров, при чем здесь Леонид Мозговой? Почему вдруг такой контекст? Причины явно привнесены извне, резоны здесь имеют отношение к какому-то другому сюжету — он мне неизвестен, но явно никак не связан с попыткой установить связь «Фриды» с общественностью. Тем более, всякому непредвзятому зрителю «Молоха» и «Тельца» ясно, что Мозговой там отнюдь не кукла, что это качественные и тонкие актерские работы. Значит, пером автора двигали некие специальные соображения. И такого рода соображения, будучи транслированными профессиональным журналом, по мне, так повреднее будут, чем бессовестная заказуха на глянцевых страницах. Или когда журнал умышленно делает фильм режиссера Х фигурой умолчания: режиссер нам друг, истина дружбы не дороже, сделаем вид, что не было такого фильма, не заметим его — критике как институту тоже

наносится серьезный вред. Тот же самый пиар получается, кстати, только способ другой: не сказать неправду, а не сказать правду.

Виктор Матизен *(«Русский курьер»).* Полностью независимых критиков не бывает, но к этому надо стремиться. Любой критик зависим от определенных эстетических концепций. И не только от них. Есть разные зависимости. Скажем, исследование критических оценок, которое я провел по результатам опроса критиков в Сочи и Выборге, показало, что российское критическое сообщество — высокоинтегрированная, то есть взаимозависимая группа. Для специалиста достаточно сказать, что коэффициенты корреляции между оценками фестивальной программы, выставленными двумя критиками, в 99 процентах случаев положительны, а среднее значение этого коэффициента превышает 0,5.

Существует также зависимость от фестивалей, которые часто оплачивают критику гостиницу, а то и полностью проживание. После такого радушия ругать-критиковать фестиваль, понятное дело, не хочется, а за счет редакции, даже если она щедра, досыта не наездишься. Поэтому, читая чью-нибудь статью о фестивале, я всегда спрашиваю себя, за чей счет ее автор побывал на нем. Иногда и спрашивать не надо, поскольку из текста торчат уши внутренней цензуры. О тех случаях, когда критик просто работает на фестиваль, и говорить не приходится. Наш дорогой и всем известный друг из одной западной страны — ярчайший тому пример. Пример другой зависимости (она же политкорректность) — то, что я в этом выступлении не называю ни его имени, ни других имен.

Что касается ангажированности, то могу говорить лишь за себя. За все время работы в качестве сотрудника весьма различных изданий — «Киноглаза», «Нового русского слова», «Обозревателя», «Огонька», «Общей газеты», «Новых Известий», «Русского курьера» — я не слышал от своих работодателей указаний на то, какая оценка фильмов, режиссеров или фестивалей желательна. Их волновало лишь, чтобы я освещал интересные события, а уж со знаком плюс или минус, их не занимало. В ангажированных изданиях я просто не работал — надеюсь, коллеги поделятся опытом.

Кстати, наиболее ангажированы у нас профессиональные журналы, не исключая «Искусство кино». Это легко объяснимо. В газете или неспециализированном журнале завотделом культуры, как правило, не кинокритик, своего мнения насчет того или иного фильма не имеет, а если имеет, то не станет его диктовать. В киножурнале редактор отдела, как правило, профессионал, обо всем в кино имеющий свое мнение. Вольно или невольно он навязывает отделу свои пристрастия: в грубых случаях — правкой текстов, в мягких — подбором авторов, имеющих ту же точку зрения, что и он. И чем важнее для него фильм, тем жестче он проведет свою позицию, чтобы сформировать в нужную ему сторону читательское мнение. Это и есть то, что он называет политикой. Предлагаешь: «Давайте, я вам напишу об этом фильме то, чего никто не напишет». И слышишь в ответ: «Извини, ты знаешь, как мы тебя любим, но мы уже заказали про него две статьи».

Зависимость критика от дружеских связей с кинематографистами — реальность. Об этом со ссылкой на Трюффо-критика хорошо писал Андрей Плахов. И сделал тот же вывод: лучше быть предателем, который сегодня обедает с режиссером, а завтра ругает его новый фильм, чем верным другом, который хвалит его неудачный опус.

Критик — тот, кто не может не критиковать. Как говорил Эйзенштейн: «Он уже и задницу оголит, и я уже наклонюсь, чтобы лизнуть, а в последний момент ничего не могу с собой поделать — обязательно укушу». Никто, конечно, не имеет права запретить человеку совмещать роль критика с ролью киноведа, журналиста, рекламиста-пиарщика и даже с ролью сценариста или режиссера. Но есть такая штука, как критическая репутация, обрести которую непросто, а потерять можно в одночасье. Критики, которые под видом аналитических статей хвалят «свой» товар, «свой» фестиваль, ломают сук, на котором базируется их общественное положение. Единожды соврав — кто тебе поверит?

А кто, продолжаю, будет доверять суждениям критика, который параллельно пишет плохие сценарии или снимает плохое кино? Вот были у нас два хоро-

ших критика, но после того, что они сотворили в кино, я ловлю себя на том, что читаю их критическую продукцию уже как материал для психиатра.

Смешение профессий и ролей происходит, но этому естественному процессу надо противостоять, как многим приятным привычкам. Чистоту критической профессии, как мне кажется, должна блюсти Гильдия — в максимально деликатной, но бескомпромиссной форме. На том стоим, иначе мы никто, ничто и звать нас никак.

И последнее — об аудитории. Все так или иначе учитывают аудиторию, к которой обращаются. Если критик пишет для нескольких изданий, он приспосабливается к их требованиям, в которых, как предполагается, и заложены потребности аудитории. Многие авторы «Искусства кино» работают в ежедневных

газетах, но для журнала они пишут иначе, чем для своих изданий. Можно ли адресовать один текст разным категориям читателей? На мой взгляд, критик должен быть немного психологом, немного социологом восприятия. Я стараюсь писать о сложных вещах просто, чтобы было интересно каждому, кто прочтет, хотя не избегаю и кивков в сторону людей продвинутых.

Олег Аронсон *(Институт философии РАН).* Я с многим согласен из того, что говорилось ранее, но хочу заострить внимание только на одной проблеме, проблеме критического высказывания. Кино — это индустрия, как уже было сказано. И неизбежно должна существовать его реклама в СМИ. И люди, которые обслуживают фильмы, необходимо будут существовать. Это не исправить и не изменить. И то, что большинство людей, которых мы по инерции называем критиками, будут в той или иной степени обслуживать интересы какого-то капитала — кинематографического, продюсерского, фестивального, не важно какого, — это очевидно. Более того, все они будут называться (и самоназываться) критиками, и мы должны с этим каким-то образом смириться. Они будут участвовать в рекламе. И я подчеркиваю слово «реклама», потому что, мне кажется, у нас сегодня слово «пиар», в основном, звучит именно как реклама. Так вот, несмотря на то что все эти критики будут существовать под именем критиков, остается вопрос о профессиональном месте критика, о критической позиции и критическом высказывании, которые к этому обслуживанию интересов капитала не принадлежат. И здесь, на мой взгляд, ситуация намного сложнее, и вопрос «есть ли сегодня независимая критика в России?» не сводится к тому — получает кто-то деньги от компании или не получает, участвует ли в обслуживании индустрии или нет. Все мы, в той или иной степени, куплены. И не только деньгами, но в том числе и определенной идеологией или идеологиями. Сегодня, на мой взгляд, если независимая профессиональная критика и возможна, то она в каком-то императивном порядке подразумевает приостановку суждения с точки зрения вкуса. Сегодня подобные суждения многочисленны, и их «критичность» не более чем личная неприязнь, а проще говоря — вкусовщина. Сегодня многие критики, которые считают себя независимыми, свободными от рекламного пиара, следуя только каким-то условным рефлексам своего вкуса, но не имея должных профессиональных навыков, все равно обслуживают капитал, только неявно. В мире, где господствуют массмедиа, где технологически сформирована индустрия образов и кинематограф стал ее неотъемлемой частью, «собственный вкус» — иллюзия. Он давно стал проводником той или иной идеологии, конкурирующей на рынке.

А значит, профессионализм критика оказывается тесно связанным с его способностью удерживать некий социальный момент в своем высказывании, учитывающий некоторую невозможность доверия первичному импульсу чувственности. Сегодня же профессиональных критиков в этом смысле практически нет. У нас, кроме того, разрушена в критике какая-то ситуация нормы. Я согласен с теми, кто утверждает, что критика должна критиковать. Это справедливо. Другое дело, что критикующая критика несет в себе нечто негативное и зачастую не идет дальше недостатков фильма. Когда же я говорю о критической позиции и о критическом высказывании, то подразумеваю некий позитивный социальный момент, выходящий за рамки фильма. Профессиональный критик — это тот, кто, разбирая фильм, не опирается на свои частные претензии к нему, не уничтожает его, но исходит из некоторой возможности фильму продолжаться в критике. На уровне обсуждения, на уровне проблем, в том числе профессиональных кинематографических, эстетических, этических, социальных и т.д. (В этом смысле объектом критики может быть только достойный фильм.)

Критика необходима. Она всегда пиар, но пиар в прямом смысле слова, то есть public relations, потому что она, так или иначе, устанавливает связь с обществом. Не с общественностью, может быть, но с обществом. И профессиональный критик — это такой критик, который имеет вполне определенные теоретические и социальные установки, то есть некоторые инструменты, с помощью которых может сказать нечто дополнительное к фильму, что уже не имеет прямой связи с тем, понравился ему лично этот фильм или нет. Я вспоминаю, как начинается одна из критических статей Пазолини о фильме Трюффо «Американская ночь». Он говорит, что об этом фильме трудно писать, потому что его надо посмотреть сначала на монтажном столе. Понятно, что никто из наших

критиков сегодня не будет смотреть фильм на монтажном столе, чтобы начать писать о нем. Возможно, это уже и не нужно. То есть какие-то критерии уже даже по сравнению с тем временем претерпели изменения. Но мы прекрасно понимаем, что Пазолини исходит из соображений профессиональной этики. Поэтому для нас никогда не составляет труда понять его или, например, Годара теоретическую и социальную позицию, в рамках которой формируется высказывание. Мы всегда знаем, про какой фильм они принципиально не могут написать позитивно, положительно и потому даже не будут критиковать его, а сделают скорее фигурой умолчания. Про другой же фильм они могут писать критически, несмотря на то что он, казалось бы, хорош и добротен и даже близок им по каким-то меркам. Но для «позитивной критики» важно именно это уточняющее различие, благодаря которому вводится иное высказывание, дополнительный смысл, сопротивляющийся тем, которые уже профанированы идеологией и стали чем-то вроде вкуса, разделяемого определенной социальной группой.

Итак, критик — это тот, кто формирует вокруг себя некое сообщество, прежде всего. Это сообщество может быть сколь угодно малым, но оно прислушивается к нему, поскольку знает, что именно в согласии или полемике с высказыванием критика оно имеет возможность быть мыслящим и чувствующим. В критике важно именно такого рода социально-значимое высказывание. В сегодняшней критике, повторюсь, их практически нет. Стилистическая игра подменила высказывание. Самореклама рецензента или реклама им фильма-товара превращены в единственный аспект той социальной связи, в которой только и возможна критика, сделав утопией сам акт мышления в этой профессии. Но, как бы то ни было, даже утопия сохраняет в себе надежду.

Вячеслав Шмыров *(«Кинопроцесс»).* В этой дискуссии уже прозвучала мысль о том, что если понимать пиар в его прямом, не вульгарном смысле, то надо признать, что в установлении связей с обществом, с читателями или зрителями, наверное, и заключена прямая задача критики. Другой вопрос, насколько критика выполняет эту задачу, насколько считает нужным и возможным обслуживать кинопроцесс, насколько она, в принципе, применительно к себе может использовать это слово — «обслуживание». Наконец, насколько критика сама является частью процесса.

Получается странная вещь. Совершенно очевидно, что из газет сегодня вымывается жанр рецензии. Он попросту не приветствуется, потому что изначально, как правило, не связан с суперсобытием, и, стало быть, рецензия как жанр оказывается вне рейтинговых рубрик.

Вот Виктор Матизен сослался на свой пример. Очень хорошо. Но этот же самый пример говорит и о другом — о том, что, в сущности, главному редактору представляемого Виктором издания совершенно все равно, как пишется — хорошо или плохо — о российском кино. Ему — вполне очевидно — никогда не звонил возмущенный Эльдар Рязанов и не писал писем Александр Сокуров, потому что в их понимании этой смелой и независимой газеты, собственно говоря, и не существует. Ее нет и никогда не было!

Сегодня мы живем в достаточно разрушенном информационном пространстве. И если раньше вся страна, прочитав, скажем, в «Литературной газете» статью бывшего главного редактора журнала «Искусство кино» Е.Д.Суркова о фильме «Жестокий романс», тут же повторяла имя критика, покусившегося на кумира, как героя, то такая ситуация вряд ли возможна сегодня. Да, прежде это был очень яркий и живой процесс. После такой статьи режиссер обязательно считал свои долгом ответить обидчику. Задеть его самым коварным образом — вплоть до того, что тот же Эльдар Александрович дал имя Евгения Даниловича не самому обаятельному персонажу своего следующего фильма «Забытая мелодия для флейты». И уж после такой громкой мести критик, конечно же, мог себя уважать по полной программе, потому что его востребованность ощущалась творцами, читателями — обществом, включая даже нянечек из санатория, в котором отдыхал Сурков, когда появилась его громкая публикация в газете.

Сегодня происходит другое. Собственно критика в ее прежнем виде, наверное, на больших газетных полосах уже и не очень нужна (хотя я, конечно, делаю исключение для пяти-шести качественных изданий, где этот жанр еще существует). А с другой стороны, не пришел другой, новый критик. Ведь смотрите, ка-

кой бум переживает телевидение, сколько показывается сериалов. И, казалось бы, переключай каналы, и пиши об этом процессе. Это тоже реальность, которая должна быть интересна критику и читателю. Но профессия колумниста, телевизионного критика, который бы описывал состояние художественного телекино, увы, сегодня, просто отсутствует. Даже нет, кажется, в этой специализации какой-либо необходимости. Более того, я думаю, что большинством присутствующих сама постановка такой задачи будет воспринята как глубоко оскорбительная.

И здесь мы сталкиваемся с парадоксальным явлением: чем меньше зрителей может увидеть фильм, тем больше об этом фильме пишет критика. По моим наблюдениям, например, в 2000 году фильмом, о котором наиболее часто писала пресса — общественно-политическая, не специальная, не журнал «Искусство кино», — был фильм Александра Зельдовича «Москва». И чем меньше было возможности его увидеть, тем больше о нем писали. Таким образом, критика выступала как своего рода инструмент пиара — по формированию культовых явлений в сфере кинематографа. И если мы возьмем эффект таких крупных современных режиссеров, как Герман или Сокуров, наверное, это к ним в еще большей степени применимо. Ну, мало кто из зрителей смотрел фильм Алексея Германа «Хрусталев, машину!». Хотя бы потому, что этот фильм практически нигде не шел.

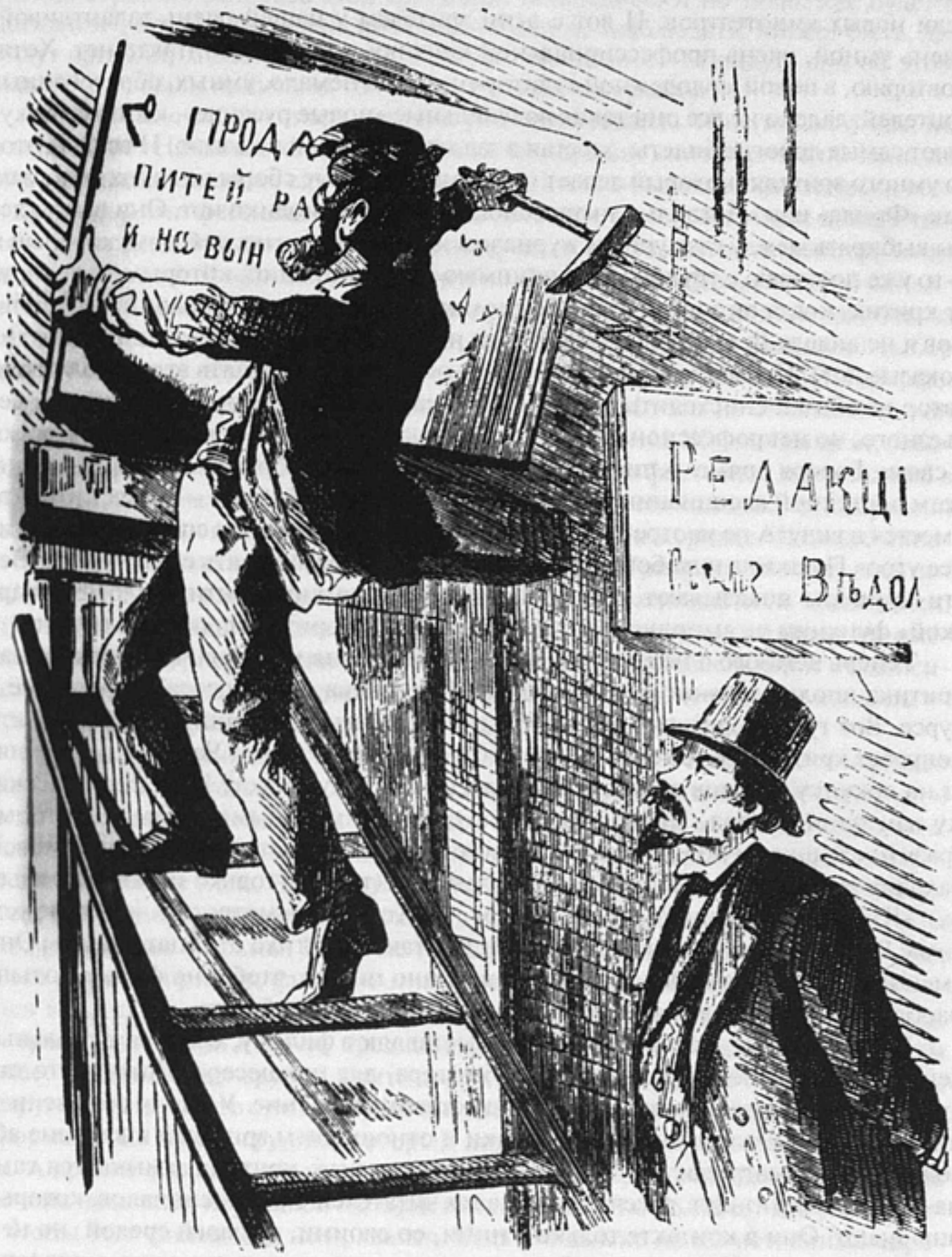
Хорошо это или плохо — разговор не об этом. Думаю, что это, как ни удивительно, нормально. Классика никогда не становится классикой в результате всенародного голосования. В этом заложен определенный парадокс. Но мне кажется, что за этим в наших сегодняшних обстоятельствах еще стоит и страшная самовлюбленность критики, которая на самом деле переживает только свою собственную проблему, проблему собственной идентификации в этих вот странных обстоятельствах, в которых она оказалась «в отсутствие любви и смерти». Когда ее слово, в сущности, уже не воспринимают, как слово, которое имеет хоть какое-то отношение к обществу. То есть как слово, которое как раз и устанавливает эти вот public relations, или пиар.

Все ли так плохо? Я совсем недавно задумался над тем парадоксом (а это тоже, с моей точки зрения, парадокс), который у нас в критике сложился в 60-е годы, когда в кино пришло много театроведов. Как известно, появление блистательных Майи Туровской, Инны Соловьевой, Неи Зоркой, Веры Шитовой было воспринято как интеллектуальное обновление кинематографической критики. На самом деле кинокритика, прежде всего, вписывалась в общегражданский — шестидесятнический, как бы сейчас сказали, — контекст. И уходила от своей прямой — кинематографической — миссии, которую так хорошо понимала в 20-е и даже в 30-е годы. В этой обновленной критике не было место забытому слову «гэг», и уж, конечно, ее кумирами не могли быть ранние Чаплин или Эйзенштейн (притом что их, разумеется, никто не отрицал), а направленность статей все ближе была к классическим — «воспитательным» — темам русской литературы и критики XIX века.

И сегодня, быть может, мы переживаем то, что эта эпоха заканчивается. Она уже закончилась. И критика, которая не может установить в этом новом для себя контексте привычные общественные связи и отношения, словно бы корчится, по слову поэта, «безъязыкая», она не может найти своего читателя и слушателя, она не понимает, на каком языке к нему обратиться. И потому все больше вязнет во внутрикорпоративных разборках.

Сегодня жизнь критики продолжается в Интернете. Ее определяют совсем другие люди, имена которых мы не всегда знаем, а язык которых бывает достаточно специфичен. Но тем не менее это то, что делает кинокритику вещью реальной, востребованной. Это кинокритика, которая в большей степени ориентируется на эстетику и технологию, нежели на идеологию или «общегражданские принципы». И в этом, мне кажется, залог того, что сегодня не все так безнадежно. Через эту деполитизацию мы возвращаемся к той критике, которая стремится обслуживать и уже обслуживает кинематографический процесс.

Наталья Венжер *(«Дубль-Д»).* Давайте вернемся к слову «пиар» в значении «установление связей с общественностью». В нашем случае общественность — это зритель. Так вот, у меня сложилось убеждение, что наши критики (за исключени-



ем авторов гламурных журналов, которые рассказывают, кто с кем и кто как, какие у кого джакузи, и, естественно, никакого отношения к критике не имеют) довольно далеки от читателей, любящих читать про кино. То есть наша серьезная критика совершенно никак не связана с той общественностью, которой она должна представлять наш кинопроцесс. Может быть, беда тут не в критике, а в том, что с кинопроцессом у нас плоховато. А если так, то что о нем, собственно, писать? Ну, раз скажешь, что все плохо, второй, третий... Дальше что? Ведь большинство наших российских фильмов, к сожалению, ниже уровня критического анализа. Там нечего разбирать, нечего «критиковать». Можно выругаться — и все: предмета, для того чтобы затевать серьезные дискуссии, попросту нет. Поэтому понятно желание критиков всерьез говорить о настоящем кино, в большинстве, к сожалению, «не нашем», и о том «нашем», которое, как говорится, «не для всех».

Я, кстати, не согласна с Дмитрием Савельевым. Он отождествляет завсегдатаев ресторанов и приверженных к кино новых посетителей кинотеатров. Это неверно: подавляющее большинство массовой киноаудитории — молодые люди, чаще всего старшие школьники и студенты, которые порой с трудом наскребают деньги на билет, отказывая себе в других удовольствиях, а то и в необходимом. Я не говорю, что все такие. Я говорю, что таких большинство. Важно дру-

гое: 70—80 или даже 90 процентов зрителей — это зрители нового кино, посетители новых кинотеатров. И вот с этим зрителем у нашей очень талантливой, очень умной, очень профессиональной критики никакого контакта нет. Хотя, повторяю, в новой молодежной аудитории есть, и немало, умных, образованных зрителей: далеко не все они такие водевильные «новые русские», которые покупают самые дорогие билеты, забегая в зал между сауной и казино. И вот для этого умного зрителя, который делает почти миллионные сборы на таких фильмах, как «Фрида» или «Догвиль», интересной им киноперiодики нет. Они вынуждены выбирать между гламурным журналом и, простите меня, текстом, который и я-то уже понимаю с трудом. Я не понимаю тех ассоциаций, которыми оперирует критик, когда он пишет о зарубежном кино, потому что большинство фильмов я не видела (я в Роттердаме никогда не была, а в другом месте мне этого не показывают). И если я как профессионал обязана сама решать эти проблемы, и автор не обязан снисходить к моему невежеству, то для заинтересованного, серьезного, но непрофессионального читателя он, автор, обязан находить мостки и связи. Говоря прямо — писать проще. А если нужно обратиться к сложной, не всем доступной ассоциации, понятию, к новой информации — объяснить, что имеется в виду. А не употреблять все это походя, как будто ты сослался на «Зимнее утро» Пушкина и любой грамотный читатель обязан знать его наизусть. Все эти примеры показывают, что наша современная кинокритика своей «пиарской» функции не выполняет, то есть соединению зрителя с кино не служит.

Теперь немного о независимости. Мне и сегодня кажется, что независимая критика вполне возможна. По-видимому, я далека от процесса и просто не в курсе. Вот тут говорят: купленная критика. Простите, страшно интересно, кто покупает критику? Кто хочет на это тратить деньги и зачем? Что, критика влияет на покупку билетов в кинотеатр? Или на покупку кассет? Ни капли! Расскажу вам один эпизод. Проводим фокус-группу с молодыми людьми, которые сразу после школы пошли работать. Кино любят, смотрят, по возможности, всё. Заходит разговор о «Сибирском цирюльнике» (только-только прошла премьера). «Кто видел картину?» «Пока никто». — «Хотите посмотреть?» — «Очень хотим». Я спрашиваю: «А вас не смущает, что такая критика отрицательная». Они смеются: «Ну что вы! Это, наверное, нарочно пишут, чтобы на фильм больше народу пошло». Вот вам пример влияния критики на публику.

В США баллы, которые критики выставляют фильму, означают реальные деньги — для кинотеатра, для дистрибьютора, для продюсера. Потому что там критики действительно влияют на общественное мнение. У нас, к сожалению, никакой связи между мнением критики и отношением зрителей к картине абсолютно не усматривается. И поэтому, мне кажется, критика замыкается сама на себя: авторы пишут, рассчитывая на тех читателей-профессионалов, которых они знают. Они в контакте только с ними, со своими, со своей средой, но не с внешним миром. И это, может быть, не только печально, но и опасно для критики...

Последнее маленькое замечание. Мне кажется, не надо недооценивать возможности телевидения как канала к сердцу зрителя. Умный критик, работающий на ТВ, ориентирован на контакт с широкой аудиторией, а следовательно, выполняет свою (и критики) пиар-функцию.

Андрей Плахов *(«Коммерсант»).* Я собирался говорить совсем о другом, но сейчас хочу прокомментировать то, что сказала Наталья Яковлевна Венжер. Конечно, нам далеко до Америки, но тем не менее я бы не сказал, что критика не имеет никакой обратной связи, не вызывает никакой зрительской реакции. Сейчас все-таки формируется прокат, и эта связь возобновляется. Предположим, в рамках ММКФ мы показываем в кинотеатре «Ролан» фильмы программы «АиФория» и видим, что на те фильмы, которые были достаточно освещены и, как говорят, раскручены — называйте это хоть критикой, хоть пиаром, все равно, — люди идут. И даже на такие трудные для восприятия, как «Отчуждение» или «Время волков». В то время как другие картины, не худшего качества, а иногда, может быть, и выше, как «Ной — белая ворона», замечательная исландская картина, проходят довольно вяло. Потому что призы, статьи, публикации о фестивалях все же играют свою роль и прокатный успех таких фильмов, как «Танцующая в темноте», был в значительной степени построен на том, что

критика серьезно занялась этой картиной, подняла ее. Я не знаю, как будет с «Догвилем», это как раз очень интересно будет пронаблюдать. Может быть, да, пойдут зрители, может быть, нет. Увидим. Но скорее — пойдут, ибо об этом фильме тоже были написаны тонны восторженных текстов.

Еще не было слова «пиар», но тема уже существовала. И не только у нас, но во всем мире. Начнем с того, что критики придумали кинофестивали. Если не придумали, то, во всяком случае, подняли достаточно высоко, и фактически всеми крупнейшими фестивалями руководят критики, а у них есть свои предпочтения и фавориты. Это тоже своего рода пиар каких-то фильмов, тенденций, имен или направлений. Я уже не раз ссылался на Франсуа Трюффо, который однажды сказал, что если ты пообедал вместе с режиссером или выпил, не дай бог, за его счет, а потом посмотрел его фильм, не очень удачный, то возникает выбор между подлостью и хамством. «Я предпочитаю хамство», — говорил Трюффо. Что, собственно, и сделало его хорошим критиком. Но это не означает, что он был критик абсолютно независимый. Вот здесь находится Жоэль Шапрон, работающий на Каннском фестивале, а руководитель этого фестиваля Жиль Жакоб в молодости тоже был довольно известным критиком и оппонентом французской «новой волны». Он иронизировал по поводу того, как в журнале «Кайе дю синема» Трюффо расхваливал Годара, Годар расхваливал Трюффо. Это круговая порука, и говорить о какой-то независимости от корпоративности не приходится. Я думаю, что и в наших условиях сегодня мы можем, несколько снизив художественную планку, найти много аналогичных примеров. Абсолютной независимости не существует, и я согласен со сказанным сегодня, что все мы куплены — не столько гонорарами, сколько диктаторской идеологией вкуса.

Меня настораживает в сегодняшней ситуации, что очень часто я ощущаю некое мистическое давление. Не то что давление каких-то властных структур, и все же совершенно непонятным образом что-то давит на мозги. Вот приехали коллеги-журналисты на какой-то фестиваль. И такое впечатление, что возникает некое странное поле. Все вы, наверное, знаете такой феномен, когда фильм может по-разному смотреться в разных обстоятельствах, в разных залах. Как будто это разные фильмы. В случае театра это понятно, а в случае кино — нет. Но это факт. Например, фильм «Анна Карамазофф», который с треском провалился в Канне, в другом зале мог бы пройти с триумфом. Это странная вещь. Вот приезжают люди в Сочи, предположим, или в Канн — не важно в данном случае, — приезжает группа критиков, которые обозревают этот фестиваль. И вдруг я чувствую, что они как будто бы зомбированы. Обычно там есть какой-то неформальный лидер группы, который назначает тот или иной фильм шедевром. А другой фильм — провалом. Например, шедевр — это «Догвиль». И мне он очень нравится, но в какой-то момент становится не по себе. Мне уже хочется, чтобы этот фильм мне не нравился. Ведь это далеко не единственный хороший фильм, который был на Каннском фестивале. Но кем-то приказано считать, что фестиваль, где не победил «Догвиль», совершенно ужасный, что хуже фестиваля не было. Вообще он, фестиваль этот несчастный, может быть, завтра умрет, а может, уже сегодня умер. Когда я приезжаю в Москву и читаю эти истерические статьи, у меня создается впечатление, что я был совершенно в другом месте, не в Канне. Вот эти странные, почти мистические вещи меня как-то пугают. Потому что мы как бы все свободны — так мы думаем. Но это на самом деле не совсем так.

Алексей Васильев *(«Афиша»).* Влияние или даже давление среды, о котором говорил Андрей Плахов, это на самом деле не мистическая вещь: в медицине такое явление описано как психоз. Стараясь избежать зависимости, я, например, никогда не смотрю фильмы на кинофестивалях и стараюсь не ходить на пресс-показы. Предпочитаю либо смотреть дома кассеты, либо купить билет и отправиться в кино, чтобы посмотреть фильм с нормальными людьми.

А.Плахов. Спасибо, что объяснили. Фильмы существуют в разных контекстах, это понятно. И предположим, когда на том же Сочинском фестивале, Елена Стишова не даст соврать, обсуждались фильмы Сокурова и Бобровой, давление контекста было просто чудовищным. Я прекрасно понимаю, что можно предъявлять претензии к фильму «Бабуся» или даже к фильму «Отец и сын», но я также прекрасно вижу: вырви ту же «Бабусю» из контекста сочинской тусовки и

помести в контекст Карловых Вар — это будет совершенно другой фильм, другое восприятие, и в этом фильме проявится масса достоинств. Вообще, меня угнетает, когда критик находится в плену своей идефикс и не видит больше ничего вокруг. Не бывает абсолютных истин и абсолютных полюсов, все несколько сложнее. Когда читаешь статью Володарского, который считает Сокурова продуктом «голубой тусовки», это как бы понятно. Когда приблизительно то же самое читаешь в статьях критиков, то думаешь, а не хотели бы они разобраться в сексуальной ориентации, предположим, Леонардо да Винчи.

Возвращаясь к теме пиара, я хочу повторить, что элемент пиара безусловно присутствует в критике, от этого, к сожалению, уйти невозможно. Стоит немножко увлечься, и ты уже начинаешь невольно как бы что-то пиарить. Но тем не менее, если есть чутье, интуиция или хотя бы немножко таланта, то, наверное, все-таки это будет критика. А если нет, то уже не важно, что это, а просто противно читать. И, с моей точки зрения, лучше талантливый пиар, чем искренняя, честная, но совершенно бездарная критика.

Антон Долин *(«Газета»).* Я хотел бы ответить на некоторые реплики. Мне кажется совершенно неверным замечание насчет талантливых или неталантливых программ о кино на телевидении. С моей точки зрения, все они являются пиаром, и в этом вовсе не виноваты их авторы и ведущие. Либо программу показывают безумно поздно, она растянута и ее практически никто не видит, либо на нее отводится так мало времени, что втиснуть в нее что-либо содержательное просто невозможно. Форма подобных программ пока не выработана: как правило, в центре — говорящая голова и показ отрывков из представляемых фильмов. Причем по длительности эти отрывки во много раз превосходят обычный рекламный ролик, который крутят на MTV. Так что получается чистый пиар. Ведь ведущий информирует, что вышел такой-то фильм, обращая на него внимание гигантской аудитории. Естественно, аудитория заинтересуется, какая-то часть публики — посмотрит. Я вспоминаю, как на радио «Эхо Москвы» я рассказывал про какой-то фильм и говорил, почему стоит его посмотреть. И нам на пейджер пришло сообщение, которое ведущий тут же озвучил в эфир. Суть его была проста: пусть, просил радиослушатель, Антон Долин скажет, в каких кинотеатрах и на каких сеансах идет фильм, а мнения о нем мы прочтем в газетах. Я не считаю, что это правильный подход. Но, работая в газете, я обратил внимание на то, что действительно настоящая критика, именно критика, а не пиар, как правило, возможна на полосе, газетной или журнальной, а не на телевидении или радио. Теперь о том, кто купит критика? Я работаю в газете достаточно популярной, и ко мне неоднократно обращались с просьбой, чтобы я, скажем, благожелательно написал о каком-нибудь фильме. И будучи связан с многими из тех, кто просил, дружескими узами, я очень часто отвечал, что с удовольствием напишу об этом фильме, но не обещаю, что оценка будет позитивной. Все. Быть корректным я, как и любой нормальный критик, стараюсь всегда. При этом я уверен, что если бы я пообещал: напишу, мол, хорошо, но дайте мне что-то за это, многие бы наверняка дали. И не удивились бы. Не надо недооценивать влияние критиков на зрителей. Действительно, есть новые зрители, их полным-полно. Я с многими из них знаком, это люди моего поколения, мои соученики по школе, по институту, они активно ходят в кино, тратят много денег на билеты, делают кассу фильму. И они меня читают. Читают не только меня, естественно, но и многих моих коллег. Есть новое поколение зрителей, и есть новое поколение критиков. Это логично. Если кто-то из вас, представляющий другое, старшее поколение, читая этих критиков, не понимает логику их рассуждений, не ловит их ассоциации, то дело, вероятно, в разнице возраста, опыта, того, что называют background. Молодые зрители этих критиков понимают.

Что касается зависимости критики: конечно, все критики подвержены влиянию среды, это абсолютно неизбежно — мы все влияем друг на друга. Я выхожу с просмотра фильма, встречаю Андрея Плахова и Стаса Тыркина, моего товарища из «Комсомолки», кого-то еще. Обмениваемся мнениями, аргументируем. И после разговора, как правило, расходимся уже с чуть-чуть скорректированным представлением о картине. Никуда от этого не денешся.

Есть и другая форма зависимости — от самой профессии. Вот здесь говорили о фигуре умолчания. Да, мы не пишем о каком-то фильме или о каком-то режиссере, потому что хотим его пощадить. К примеру, последний фильм Эльда-

ра Рязанова. Меня моя редакция на него послала. Я посмотрел. Спрашивают: «Ну что?» «По-моему, очень плохо. Но давайте обойдемся без рецензии — ну, чего расстраивать хорошего в прошлом режиссера? Дадим информационное сообщение». Так и сделали. И я считаю, что это нормально. Другое дело, что нельзя черным называть белое, а белое черным. Вот и все. Но для создания у зрителя более или менее объективного представления о фильме существует способ, которому меня обучили на «Эхе Москвы»: надо предложить читателю разные точки зрения. После этого читатель сможет сам решать, интересно ему посмотреть фильм или нет. Я вполне допускаю, что многие люди, меня читающие, со мной абсолютно не согласны.

Еще один момент кажется мне очень важным, он здесь вообще не затрагивался. Как бедному критику защититься от обвинений в том, что он кого-то и что-то пиарит. Вот смотрите, мне очень нравится «Догвиль», это главный фильм года. Я о нем пишу при первой возможности, потому что он мне очень нравится. А какому-то другому человеку этот фильм не нравится. Ему вообще неинтересен Ларс фон Триер, а интересен Эльдар Рязанов. И этот человек скажет: Антону Долину прокатчики фильма заплатили сто тысяч долларов за то, что он подрядился постоянно хвалить картину. Как мне доказать, что это не так и продолжать отстаивать свою точку зрения? Я не знаю. Критики на самом деле абсолютно незащищенные люди. У критика есть только одна вещь — его репутация, и связана она только с тем, что он честный, он никого не пиарит. И знает, что его интересы совпадают с интересами тех зрителей, кто читает этого критика и верит ему. Два раза ты соврешь, напишешь нечестно — за деньги или во имя дружбы, — тебя перестанут читать. И ты перестанешь быть критиком. Все. До свидания, профессия.

Самый красноречивый пример — случай Сергея Доренко (пусть он и не критик, но ведь журналист, представитель близкой нам профессии). Все помнят, что он делал во время прошлой предвыборной кампании. А потом он исчез, потому что всем было понятно, как грубо работал он за деньги. Он умер как журналист, и с кинокритиком может произойти то же самое.

Н.Зархи. Позвольте мне добавить к тому, что сказал Антон, два слова. По-моему, одной честности критику маловато для того, чтобы верила публика. Профессионализм и талант по-прежнему вполне нужные вещи. Потому что не верят тем критикам, которые — при всей своей искренности и честности — хвалят фильм неумело. Или неумело его ругают. Неубедительно, не находя аргументов, тявкают, на сексуальную ориентацию режиссера намекнут, на родственные связи либо прокричат троекратное «слава». Ну кто поверит? Решат, что рецензенту позолотили ручку.

Елена Стишова *(«Искусство кино»).* Как выяснилось в процессе нашей дискуссии, независимую критику всегда сопровождала критика обслуживающая, заказная, которую мы сегодня обозначаем, как и во всем мире, пиаром. Словом, нет ничего нового под луной, только в моду вошли другие обозначения, другие лейблы. И все-таки, что же за зверь такой — пиар, если ему посвящается специальная конференция? Всем понятно, что волнует нас не тот пиар, который открыто позиционирует себя как публичная раскрутка кого-то или чего-то. Тут все ясно. Прагматичные англичане считают, что всякое упоминание в прессе, кроме некролога, лишь работает на популярность имярека. Вот, если угодно, теоретическая база современного пиара.

Но все меняется, когда пиар-технологии превращаются буквально на глазах в некую субкультуру, которая объемлет практически все СМИ, выдавая себя при этом за профессиональную критику и искренне себя таковой считая.

Эта субкультура имеет свои родовые черты. Прежде всего, дилентантизм, а то и просто невежество, свободное от всех ценностных критериев, какие выработало человечество.

Негативизм оценок и нигилизм позиций — родовая черта этой субкультуры, чей девиз «все говно, кроме мочи». Давно замечено, что ругать куда проще, а главное, эффектнее, чем размышлять и анализировать. Пушкинское «нет убедительности в поношениях, и нет истины, где нет любви» после выхода шестидесятников на пенсию никто не то что не вспоминает — просто не знает.

Еще одна родовая черта означенной субкультуры, связанная с уже назван-

ными, — критический терроризм. У нас уже сформировалось племя молодое критиков-киллеров, действующих по принципу, описанному Достоевским в «Бесах»: мы всякого гения в младенчестве удавим.

Тут начинаются проблемы. По крайней мере, между мной лично и исповедниками этой субкультуры. Я старомодно стою на том, что автора нельзя оскорблять, даже если он сделал плохое кино. Когда рецензия на фильм «Кармен» называется «Здесь был Вася», а рецензия на «Прогулку» — «Я шагаю по дерьму», то у меня нет сомнений в том, что авторы пеклись о собственном пиаре, о раскрутке своих собственных имен за счет поношения тех фильмов, что попались им под руку.

Откуда «есть пошло» подобное самоощущение? Далеко ходить не надо. Это попса. Это «ты целуй меня везде, я ведь взрослая уже». Что с этим делать? А ничего. Ведь работодатели, то бишь владельцы «заводов, газет, пароходов», заинтересованные в прибыли, то есть в тиражах, такую отвязную попсу лишь поощряют. Пошлость и даже похабство — побочный продукт свободы. И не было бы в том большой беды, если бы профессиональное критическое сообщество обладало кодексом профессиональной чести. Не на бумаге, боже упаси, а внутри себя. Но, видимо, даже такая нормальная вещь, принятая во всех уважающих себя профессиональных сообществах, у нас воспринимается как ущемление свободы слова.

Д.Быков. Я буквально несколько слов хочу сказать — ответить Елене Михайловне Стишовой. То, о чем вы говорите, это как раз результат пиара. Мне, например, многое симпатично в «Прогулке» Учителя! Хотя там и фальши, и претензии хватает. Но вот я читаю в пресс-релизе фильма: это хроника жизни наших молодых современников, легко и мучительно живущих в современном европейском городе он-лайн. После этого название рецензии, которое вы привели, звучит очень органично. Равным образом как и намеки на сексуальную ориентацию того или иного художника. Они непроизвольно возникают там, где целое десятилетие нам внушали все, в том числе и сам художник, и его довольно солидные апологеты, что он является оплотом духовности, символом всего лучшего, что есть в русской культуре. И после этого, не видя повода для эстетического обсуждения в последних работах мастера, критик идет ва-банк. Так что, «перепиар», на мой взгляд, явление и опасное, и прекрасное. И в некотором смысле, чем больше у нас пиара, тем больше будет злобной и адекватной критики.

Александр Рутковский *(«Зеркало недели», Украина).* Меня очень смущает залог долженствования в разговорах о критике: критика должна быть понятна, критика должна пропагандировать. Ведь критика — не императивная форма воздействия на кинопроцесс, ее влияние может держаться только на авторитете, персональном авторитете того или иного профессионала. А между тем я все время, на всех дискуссиях, в том числе и на сегодняшней, слышу, что критика должна поддерживать такие-то явления и направления и не должна поддерживать такие-то, должна искать связь с широким зрителем. А зачем мне эта связь? У нас с публикой разные языки — я говорю о себе лично. Мои слова она не понимает, мои ценности она не ценит, мои как представителя критического цеха. Почему я должен прикидываться идиотом, делать вид, что я не смотрел Вертова, не читал Барта. Или делать вид, что я такой же, как он, простой зритель, льстить ему, чтобы он на хороший фильм пошел. «Сходи, пожалуйста, заплати свои денежки...» Я этого делать не собираюсь. Выход, мне кажется, в другом. Но давайте прежде определим понятия «критика», «пиар», и тогда мы избавимся, как утверждал Сократ, от половины заблуждений. Как говорили мои предшественники, критика, как и пиар, занимается налаживанием общественных отношений, причем в двух направлениях. Осуществляет прямую и обратную связь. То есть она сообщает авторам, как их произведение было встречено теми людьми, которых представляет данный критик, и сообщает зрителям то, чего они не знают: как правильно смотреть этот фильм, чтобы все в нем увидеть. Это может подсказать только профессиональный зритель — критик: он знает, он изучал предмет. Пиар на самом деле не реклама. Пиар — это, в принципе, достаточно объективная характеристика ситуации отношений искусства и общества. Мне кажется, чтобы не путать понятия, нужно выделить в особый цех киножурналистику. Ее представляют люди, которые пишут, вообще-то, обо всем. И они интересны точкой зрения обо всем. В частности, могут быть интересны, когда пи-

шут о кино, поскольку они оригинально видят мир. Это талантливые журналисты, они могут писать о кино, не будучи ни критиками, ни киноведами. Они сообщают зрителю — непосредственно, на уровне эпидермиса талантливого человека — о своей реакции на тот или иной фильм. Хотите читайте, хотите нет. Таких киножурналистов больше, чем критиков. Они реально формируют мнение общества, влияют на него, на кинопроцесс. Поскольку, как остроумно когда-то по этому поводу сказал Ролан Барт, мода — это то, что о ней говорят. И фильм оказывается часто тем, что о нем говорят. И оценочный ракурс при этом не важен.

Безусловно, критика не должна никому ничего предписывать, но и ей никто не вправе что-либо предписывать. Каждый, кто собирается продаваться, пусть продается, если покупают. Кто не собирается и хранит чистоту профессионального имени и авторитета, пусть этого не делает. И предложение мое состо-

ит в том, что критикам пора размежеваться не с рекламой, которая тут названа пиаром, а внутри своего цеха.

Я не согласен с Еленой Михайловной Стишовой, когда она говорит, что писать о фильме плохо легче. Ничего подобного: никогда ни один из авторов или продюсеров не требовал у критика ответа за положительную рецензию — все всегда довольны. А за отрицательную требуют каждый раз. Так что негативные рецензии писать труднее: нужна особо убедительная аргументация.

Мне было бы очень интересно узнать, какова доля тех зрителей, которые способны воспринять настоящую серьезную критику. Мы бы узнали своего адресата. Правда, я лично знаю, кто меня читает: это люди приблизительно моего возраста, приблизительно моего уровня образования, эрудиции и т.п. Так что каждый критик автоматически репрезентативен: у него в затылок стоит колонна ему подобных...

Анжелика Артюх *(«Пульс», Санкт-Петербург).* Я не верю в абсолютно независимого критика, но я верю в критика, который из последних сил отстаивает собственную независимость.

В отличие от российской ситуации двадцатилетней давности, в настоящее время кинопроцесс оценивается критиками как куда более сложный, разветвленный и многомерный. Критики вынуждены, в силу своей специализации, опираться на знания коллег по тем вопросам, которые сами не успевают изучить в силу небывалой многомерности кинопроцесса. Первое, что мы приобрели в современной рыночной ситуации, — это понимание необходимости изучать и анализировать аудиторию, которая и есть потребитель кинопродукции. Критики наравне с прокатчиками и творцами также стали нести серьезную ответственность за то, как воспринимаются фильмы кинозрителями, насколько высока степень доверия зрителя. Я, конечно, стараюсь быть неангажированной в банальном смысле слова, но тем не менее, работая на то или иное издание, я все время помню, что в дальнейшем меня могут просто перестать читать, если я буду неадекватна в своих оценках и если я не буду попадать в концепцию издания.

Как видим, возникает еще один важный момент — корпоративная зависимость. В этом отношении у меня есть очень хорошая возможность для сравнения, потому что я, с одной стороны, работаю на такой журнал, как «Искусство кино», с другой стороны, имела пятилетний опыт сотрудничества с самой популярной и многотиражной газетой Санкт-Петербурга «Панорама TV». Несмотря на полярность изданий, и в том, и в другом случае мне постоянно приходилось доказывать свое право на личную, индивидуальную позицию. Как говорится, вписываться в формат.

Честно говоря, мне трудно согласиться с Антоном Долиным, который сказал, что критик — несчастное существо, на которое все давят. Безусловно, давят, но критик — существо не несчастное, скорее азартное. Этот азарт приходит именно тогда, когда автор целенаправленно отстаивает критерии и право на профессию. Кстати говоря, через соотношение собственной деятельности с тем, как тебя воспринимает читатель-зритель, критик имеет возможность проверить правильность своих оценок и скорректировать систему анализа. Это как две стороны одной медали. И мне кажется, что современный российский критик не всегда понимает, что́ может стать его защитой. Его защита — свободный рынок, не позволяющий, чтобы установился диктат чьей-то воли (будь то Министерство культуры, кинокорпорация или какой-нибудь придворный режиссер). Зритель-читатель делает критика критиком своим выбором: повышая уровень тиражей его изданий или создавая культ его имени. Опираясь на поддержку читателя-потребителя, критик имеет возможность формировать пусть маленькую, но все же субкультуру вокруг себя, благодаря которой он себя также защищает. Критики не менее, чем представители иных творческих профессий, должны нарабатывать символический капитал и тем самым зарабатывать право на суждение о тонкостях произведений искусства.

Критику не стоит недооценивать себя. Он, безусловно, фигура достаточно влиятельная и может здорово навредить карьере режиссера. Но и помочь ему он тоже может.

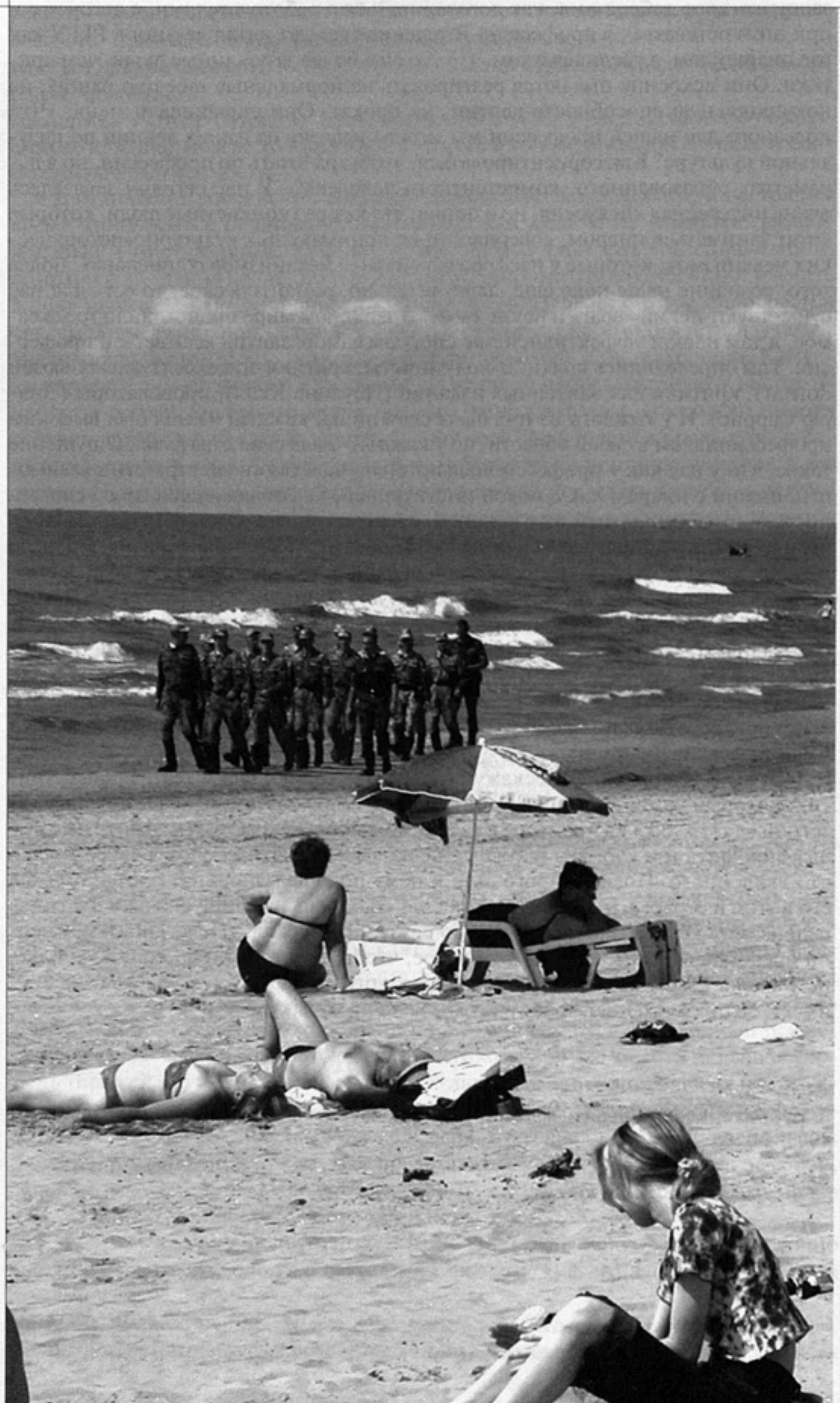
Андрей Шемякин *(программа «Документальная камера», канал «Культура»).* Сейчас, действительно, переходный момент. Потому что от культуры для всех

мы переходим к культуре для каждого. У нас теперь совершенно другая культура. Комфортно в ней, не комфортно — это другой вопрос. Кто-то привык обращаться к своей фокус-группе, кто-то к некоему абстрактному читателю. Кто-то собирается наводить порядок в собственном доме дубинкой морали, кто-то, наоборот, радеет о традициях отечественной словесности. В любом случае, сейчас ситуация вдвойне драматична, потому что диалог не состоялся. Нет пиарщиков. Есть пиар как образ врага, и есть пиар, чье место и функции точно очерчены: пиар как субкультура, проникающая в наше сообщество. И наша сегодняшняя дискуссия — проявление защитной реакции: мы думаем, как защитить себя, как защитить свое доброе имя, как договариваться с работодателями, с авторами и при этом оставаться в профессии. В течение трех лет читая лекции в РГГУ как раз пиарщикам, я убедился в том, что это еще более затюканные люди, чем критики. Они искренне пытаются реагировать на нормальные табели о рангах, на покупательную способность картин, на прокат. Они спрашивали меня: «Что полезного для нашей профессии мы можем извлечь из ваших лекций по визуальной культуре? Как сориентироваться, чтобы работать по профессии, но в параметрах образованного, компетентного человека?» У нас сегодня завязалась очень интересная дискуссия, но я понял, что как раз конкретные люди, которые хотят заниматься пиаром, совершенно не понимают тех культурно-исторических механизмов, которые у нас гораздо сильнее механизмов социальных. Более того, сознание наше пока еще, действительно, романтическое, то есть для нас существуют некий «враг» и некие «мы». В западном мире происходило то же самое, и там нашли эффективнейшие способы саморазвития всех ветвей профессии. Там определились критики-колумнисты, критики-интеллектуалы (Сьюзен Зонтаг), критики для элитарных изданий (Паулина Кейл), провокаторы (Эндрю Саррис). И у каждого из них была своя ниша, каждый из них был высоким профессионалом в своей области, но у каждого была своя стратегия. Ощущение такое, что у нас как у профессионального сообщества своей стратегии взаимоотношений с пиаром как с новой институцией, не совпадающей ни со словесностью, ни с идеологией, ни, наконец, с критикой, нет. Отсюда паника. Панике, на мой взгляд, поддаваться не надо. И поэтому анекдот напоследок. Надоело мышам в лесу жить. «Там нас тиранят, там нас едят, поголовье сокращается». Решили пойти к сове, она мудрая, посоветует. Пришли. Сова говорит: «Знаете, ребята, вам надо из мышей ежами сделаться». Замечательно, молодец сова! Обрадовались, ухватили первую фразу. Побежали-побежали. Потом остановились, задумались. «Черт побери! Умная сова, но главного-то не сказала: а как нам из мышей сделаться ежами?» Вернулись. Сова посмотрела на них и говорит: «Нет-нет, ребята! Я по креативу». Прошу заметить, что этот анекдот появился именно в среде пиарщиков.

Н.Зархи. В завершение расскажу реальную историю. Один театральный критик, который сегодня обещал прийти, но не смог, совсем недавно по долгу газетной службы был на премьере в уважаемом московском театре. В антракте вышел покурить и в курилке произнес несколько нелестных слов в адрес только что увиденного. После второго акта к нему подошел директор театра, прижал его в угол и страстным шепотом спросил: «Вам ваше издание сколько платит за рецензию?» И, прервав недоуменную паузу, продолжил: «Не важно. Я примерно представляю себе. Я плачу вам вдвое, чтобы то, что вы говорили в курилке, не увидело свет». Так что, критика еще какого-то адресата — или заказчика — имеет, если кто-то пока хочет платить за нашу музыку...

В рубрике использованы иллюстрации из журнала «Отечественные записки», 2003, № 4.

РЕПЕРТУАР



Анапа-2003

Фото А.Бердичевской

А Н А П А - 2 0 0 3

«Киношок» — Открытый фестиваль кино стран СНГ и Балтии, ежегодно проходящий в Анапе, — мероприятие крайне интересное, ибо существует на пересечении самых разнообразных процессов. Между прошлым — былым единством распавшейся империи — и настоящим — самобытной социально-политической и кинематографической реальностью образовавшихся на ее территории государств. Между помпезностью вновь создаваемых национально-государственных киномифов и авангардными опусами независимых режиссеров... Между Востоком и Западом, между Севером и Югом, между Европой и Азией, между кинематографом патриархов и опытами новичков. И если Сочинский фестиваль представляет, в основном, официальные достижения отечественного кино, то анапский «Киношок» открывает обширную территорию, почти неизвестную широкому российскому зрителю.

В этом году к традиционному конкурсу полнометражных и короткометражных картин, к уже ставшей традиционной программе суперкоротких фильмов — победителей Канского (город Канск Красноярской области) фестиваля прибавилась не менее экзотическая коллекция «Кино без кинопленки» — подборка картин, снятых вне официальной системы дорогостоящего кинопроизводства: на деньги телевидения или разнообразных фондов, на деньги собственные, а также друзей и знакомых. Хитроумная попытка обмануть время, столь неблагосклонное к людям, имеющим желание, но лишенным возможности снимать на 35-*мм*.

Любопытно, что в большей части этих картин нам предъявлено то, что с трудом отыскивается в фильмах, субсидируемых государством или претендующих на широкий прокат. Свободные от жестких жанровых рамок или необходимости поразить глубиной философских прозрений, они сосредоточены на повседневности, на повторяющихся мелочах быта, вроде ежеутренней покупки героем новых очков (старые всякий раз приходят в негодность в результате ночного загула), как в картине Александра Шеина «Другой район», или неслучайности «случайных» связей в «Постельных сценах» Кирилла Серебренникова, где все герои вступают в интимные контакты друг с другом по принципу домино или игры в «пятнашки», не подозревая об этом. Спальные районы, стандартные квартиры, офисы, кафе, врачебные кабинеты, девушки, ищущие любви, мужчины в поисках приключений — хаос большого города, где маленькие люди мечутся между регламентированностью сложившегося стиля существования и жаждой свободы.

Победителем в этой программе по праву стал документальный фильм В.Косаковского «Тише!» — виртуозный монтаж городской жизни, увиденной при помощи цифровой камеры, которая установлена на подоконнике.

Жизнь сама по себе интересна, если смотреть на нее без привычных фильтров и шор. Косаковский доказал это со всей убедительностью, присущей его таланту, поставив эксперимент: «вид из окна». Ради этого, безусловно, стоило отказаться от кинопленки.

В большом конкурсе Гран-при и приз за лучший сценарий получил «Ангел правого плеча» Джамшеда Усмонова — фильм, который может считаться визитной карточкой фестиваля, репрезентирующего взаимодействие и взаимоперетекание разных культурных миров. Таджикский режиссер, живущий в Париже, поведал историю таджикского парня, приехавшего из России в родное село, где патриархальные устои естественно соседствуют с криминалом, а обыденность проникнута мистикой, так что сельский мэр запросто может выполнять функции ангела, распоряжающегося жизнью и смертью.

А приз за режиссуру жюри, возглавляемое Виктором Ерофеевым, присудило картине «Последний поезд» Алексея Германа-младшего. Дебют как продолжение авторитетной традиции изощренного реализма Германа-старшего при попытке увидеть главный военный конфликт XX века глазами человека, живущего в веке XXI, — сюжет, также вполне достойно вписывающийся в общее послание фестиваля.

Н.С.

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Без возврата

«Ангел правого плеча» ***(Fararishtay kifti rost / L`Ange de l`épanle droite)***
Автор сценария и режиссер **Джамшед Усмонов**
Оператор **Паскаль Лагрифуль**
Художник **Маслодов Фаросатшоев**
Композитор **Мишель Галассо**
Звукооператор **Дана Фарзанехпур**
В ролях: **Уктамой Миясарова, Мариф Пулодзода, Малохат Максумова, Хоким Рахмонов, Кова Тилавпур и другие**
Fabrica, Ventura Film, Artcam Int., Asht Village, Rai Cinema Fiction, Television Svizzera
Таджикистан — Италия — Швейцария — Франция
2002

Таджикский режиссер Джамшед Усмонов в последние годы живет в Париже. Его новый фильм «Ангел правого плеча» (на таком переводе заглавия настаивает сам автор) снят на деньги европейских продюсеров. Действие картины, как и предыдущего фильма Усмонова «Полет пчелы», происходит в северном Таджикистане, в районе селения Ашт, в родных местах постановщика. Почвенник, возможно, сможет отыскать повод, чтоб отчитать режиссера за отрыв от повседневной жизни своей страны. Но в подобных упреках нет ни нужды, ни пользы. Картина далека от сувенирно-экспортной продукции, от мишурных кинозабав в ориентальном духе. Дистанция — не обязательно пропасть. Удаление от объекта съемки — разумная смена ракурса. Расширяет пространство обзора. Освобождает автора от повинности угождать прихотям региональных властей.

Еще в «Полете пчелы» Усмонов продемонстрировал умение пере-

ключать по ходу действия жанровые регистры, облагораживая к финалу фарсовую, по сути, фабулу (см. рецензию в «ИК», 1999, № 9). История, которая рассказана в «Ангеле правого плеча», — не менее анекдотична. Но хохму здесь исподволь точит трагизм, растворенный в комичной вроде бы ситуации. Герой фильма Хамро после долгих лет отсутствия возвращается в родное селение. Чтоб выманить сына из далекой России, его мать Халима решилась на хитрость. Она сообщила Хамро, что доживает последние дни. Старуха стремилась призвать наследника в его родовое гнездо, вернуть отца сироте — малолетнему внуку. Но явление «блудного сына» не принесло счастья ни матери, ни самому молодому мужчине. Хамро когда-то подался в Москву, чтоб укрыться от наседавших на него кредиторов. Он должен, и по крупному, многим: прижимистым односельчанам и городским «крутым» (а эти ребята шутить не любят). Существует единственный способ выйти из критического положения: продать материнский дом. Но куда же девать близких? Пока Хамро медлит, уповая на авось, Халима решает помочь непутевому сыну. Старая женщина, совершив приготовления к собственным похоронам, засыпает, чтоб больше уже не проснуться. Долг погашен. Но дома в Аште у героя отныне нет. Забрав сына с собой, он налегке уезжает в Россию.

История Хамро — выворотка стандартного плутовского сюжета. Игрок по натуре, герой запрограммирован на поражение. Темные делишки, которые Хамро проворачивал в Москве, не принесли ему маломальского капитала. Здесь, уже в Аште, пытался ограбить кабинет сельского головы, но унизительно просчитался: пачек дензнаков в казенном сейфе он не нашел. Груз неудач сделал его нелюдимым. Замкнут, холоден, иссушающе одинок. Бесприютен, как многие эмигранты, потерявшие кров из-за войн или экономических неурядиц (покинули дом, но так и не стали своими в неласковых чужедальних краях).

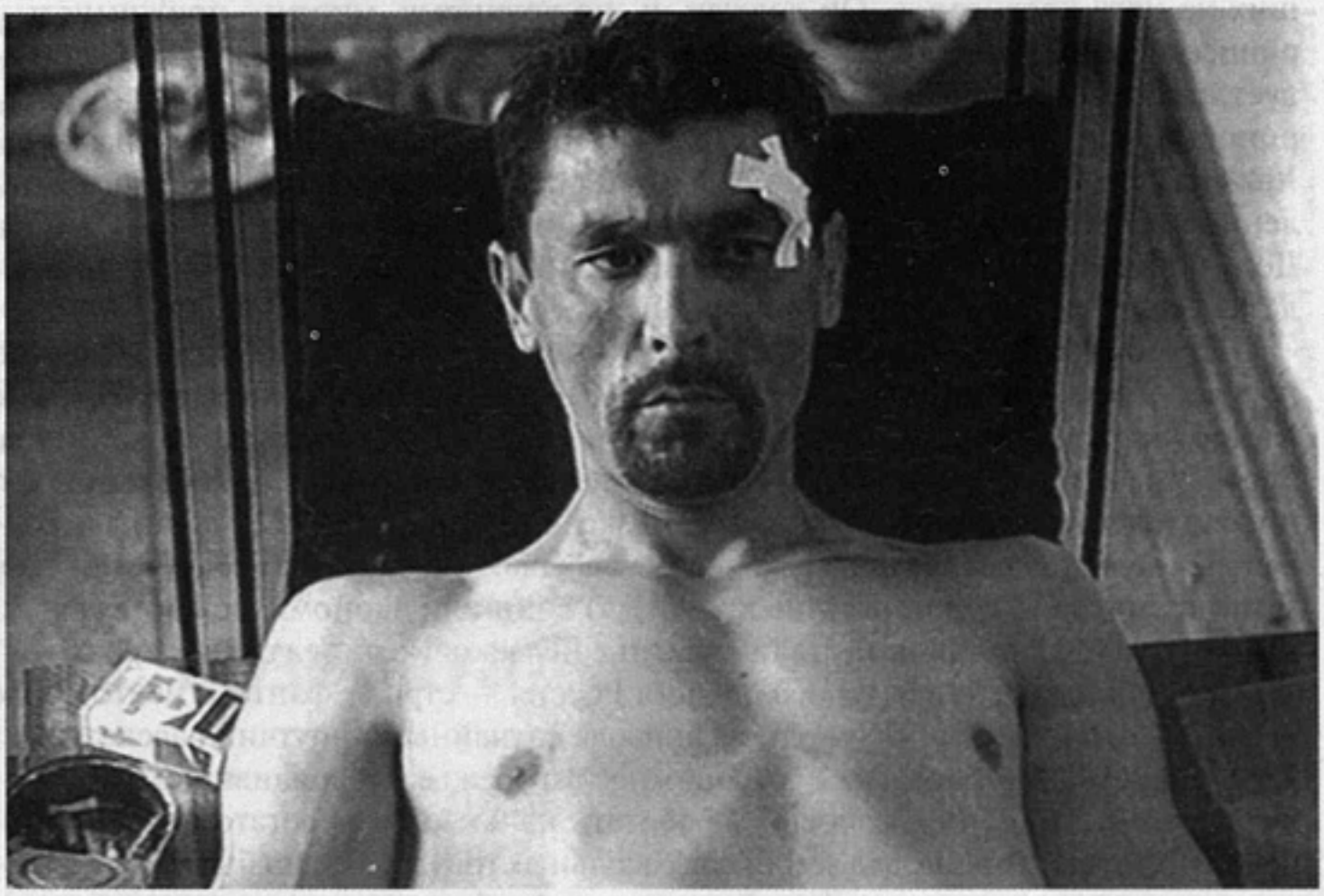
Любопытно, что для героев фильма Россия — страна-фантом, нечто вроде «тридесятого царства». Во вводном эпизоде случайный попутчик рассказывает Хамро о неудачной поездке в это ближнее зарубежье. Подрядившись переправить героин (доступный способ заработать на жизнь в небогатой стране), он беспрепятственно миновал земли сопредельных государств, но был снят с поезда на российской границе. Дал обет святому Аувфу (покровителю своего села): если наркотики не найдут — зарежет по возвращении жертвенного барана. Чудо свершилось — порошок удалось незаметно спустить в унитаз. Только вот за потерю товара курьеру теперь надлежит расплатиться сполна. Собственным домом. Мотив утраты дома, заявленный в начале картины, — точная рифма к ее финалу. Бедолага повествует о злоключениях с улыбкой, безропотно покоряясь судьбе.

Столь же безропотна в принятии своей доли и мать героя, старая Халима. Ее уход из жизни — отнюдь не самоубийство. Не расплата за драматическую ошибку, не возмещение некоей вины перед сыном. Естественная — в лучшем значении слова, — или «простая», смерть (как именуют ее историки культуры). Удел немудреных, но цельных людей — «простецов», избавленных от душевных мук и внутреннего разлада. Освободила место под солнцем, только и всего. Подобные натуры не ощущают трагизма погибели, не страшатся прыжка в зияющее ничто. Однажды, вверив себя Создателю, добровольно перестают жить. Признаюсь, что, посмотрев фильм, я не смог распознать смысл одного из его эпизодов: старая женщина отправляется к сельскому голове — утверждать у него сроки своей кончины. Режиссер разъяснил мне, что Халима видит все это во сне и во сне мэр села представляется ей святым Аувфом. Или святой покровитель селения принимает облик главы местной администрации. Халима даже спорит с Аувфом, просит сдвинуть дату ухода — на более удобный для нее срок, — чтоб успеть подготовить похоронные принадлежности и проститься с близкими людьми.

Название картины — «Ангел правого плеча» — отсылает к исламским и христианским легендам о двух ангелах, дарованных при рождении каждому человеку. Тот, что стоит за правым плечом записывает в свой манускрипт добрые дела индивида. Тот, что примостился слева, фиксирует его ошибки и грехи. Ясно, что в случае с Хамро досье ангела левого плеча убористей и весомей. Брал в долг, зная, что не может расплатиться, ввел в соблазн односельчанку и без вся-

ких терзаний оставил ее, вымарал из своей судьбы ответственность за маленького сына. Всё так. Но жизнь Хамро еще не пришла к финалу, у ангела справа есть время заполнить пустые листы.

Тема отцовства (и безотцовщины) — одна из смысловых доминант фильма. И рефренный мотив кинематографа последних лет. В условиях скоротечных общественных подвижек изменяется конфигурация традиционной семьи. Функции лидеров, ретрансляторов поведенческих парадигм, все чаще принимают на себя матери-одиночки. Одни кинематографические авторы отменяют «устаревший» институт отцовства (как Педро Альмодовар в фильме «Все о моей матери»). Другие (как Андрей Звягинцев в «Возвращении») пытаются отстоять вековой авторитет отца — через актуализацию социальных и мифологических архетипов.



«Ангел правого плеча»

Герой фильма Джамшеда Усмонова, неудачник Хамро, воспитан, похоже, в неполной семье (хотя его мать Халима — скорее вдова, чем разведенная женщина). Сын, которого поначалу он не желал признавать, и вовсе рос сиротою. Итог картины — воссоединение родных по крови людей, прорыв из состояния безотцовщины. Признав наконец малыша, Хамро сам вынужден будет меняться. Изживать инфантилизм, чтоб соответствовать новому для него статусу.

В обрисовке своих земляков автор стремится избегнуть крайностей: ни барского высокомерия, ни умиления-лакировки в этой картине нет. Люди живут, как умеют, так, как привыкли жить. Хлещут водку, почти по-русски. Но в ручных, мужичьих ремеслах — отменные мастера. Суеверны. А может, благочестивы (верят в заступничество святых). Прижимисты, но простодушны. И в массе своей — бедны. Уроженцы таджикской глубинки — диковинный (для европейца), но отнюдь не пропащий люд.

Есть в фильме знаковый эпизод — герой запускает старенький кинопроектор. В той, прошлой жизни, до личных невзгод, до общетаджикских смут, Хамро был сельским киномехаником, местным полпредом «фабрики грез». Покинул родные места — и в округе больше не видели фильмов. Зажегся экран, зазвучали напевы уже подзабытых индийских лент. Собрались соседи-односельчане. И время на краткий момент обратилось вспять. Кино унесло людей в эпоху их общей «невинности». В былое, где не было междоусобиц и безвозвратных разлук.

Шинель отца

Первая полнометражная картина Алексея Германа-младшего начинается кадрами, для традиции кинематографа знаковыми: прибытие поезда.

Поезд приходит из Германии в российскую зиму 1944 года. За окном купейного вагона тучный немолодой лысоватый человек в круглых очках и в форме немецкого офицера неторопливо дожевывает бутерброд, запивая его чаем из стакана в подстаканнике и задумчиво глядя в запотевшее стекло, покуда отделяющее его от реальности прифронтовой зоны.

С несколько отрешенным видом немец наблюдает за движением соседнего эшелона, медленно, словно через силу, набирающего скорость... Действие разворачивается неспешно. Проходит несколько секунд, прежде чем грузный человек в шинели покажется в тамбуре вагона, без лишней суеты выгрузит на снег два чемодана — один, фибровый, средних размеров, другой побольше, с окованными железом углами, — и, тяжело ступая, отправится по железнодорожному пространству, жестко расчерченному черными пересечениями рельсов. Он идет вдоль составов, эшелонов, платформ, на которых сидят потерявшие лоск немецкие солдаты, едят, устало переговариваются, надрывно кашляют. Этот кашель — своеобразная звуковая доминанта в окружающем мире, густо насыщенном разнородными шумами (обрывками фраз, мелодий, скрипом снега под ногами тяжко передвигающегося толстяка). Кашель, подобно камертону, задает раздражающую, саднящую ноту: холодно, непереносимо холодно...

Офицера встречают. Шофер видавшего виды «Опеля», буркнув: «Простите за опоздание, доктор Фишбах!», грузит чемоданы в машину с серебристым значком «Z» на грязном капоте. Устроившись в автомобиле, доктор протирает запотевшие очки, без которых его маленькие

«Последний поезд»

Автор сценария и режиссер **А.Герман-младший**

Оператор **О.Лукичев**

Художник **В.Дроздов**

Звукооператоры **С.Соколов, А.Гудковский**

В ролях: **П.Романов, П.Меркурьев, А.Девотченко, И.Ракшина**

Студия «ПиЭФ»

Россия

2003

близорукие глаза выглядят почти беззащитно. Рассеянно слушая жалобы водителя на недуги, перенесенные им в прошлом (излюбленная тема беседы с медиками), доктор созерцает скучный чужой ландшафт за окном машины, трясущейся по бездорожью. Навстречу следуют люди, машины, зенитки, обозы с беженцами, бронетранспортеры с орудиями и солдаты в камуфляже. Немецкие войска отступают.

Прибыв в прифронтовой госпиталь, военный хирург Пауль Фишбах попадает в хаос и сумятицу спешной эвакуации. Среди опустевших коек выстуженной палаты, разбросанных газет и забытых железных кружек в сумрачном свете лампы без абажура Фишбаха встречает смертельно уставший от войны, холода и хронического кашля доктор Ральф. Сюда же приносят умирать тяжелого послеоперационного больного — под бинтами не видно лица, лишь печать страданий и безысходности в его распростертом теле (в духе гравюр Кете Кольвиц или офортов Макса Клингера). Доктор Фишбах неожиданно достает из портфеля яблоко, вытирает его носовым платком и начинает чистить маленьким ножичком, ведя беседу с коллегой о курьезных случаях из врачебной практики, о снах и суевериях. «Говорят, толстяки трусливые и добрые, а я — смелый и злой», — заявляет Пауль. И вызывает у Ральфа приступ агрессии: «Если нас не заберут отсюда, *мы все сдохнем!*»

Такова экспозиция картины о последних днях жизни военного хирурга Пауля Фишбаха, подробно пересказанная мною, чтобы сфокусировать внимание читателя на стилистике фильма, обратить внимание на замечательное режиссерское решение: неспешная обстоятельность, с какой описано прибытие хирурга на Восточный фронт, находится в противофазе, в том числе ритмической, главному событию, происходящему здесь. Фронт отступает, ситуация на грани паники и потери контроля, раненых спешно эвакуируют. Вновь прибывший, да еще такой штатский с виду человек, никому не нужен. Но он не понимает, что сделал уверенные шаги на пути к фатальному финалу. И агрессия коллеги кажется ему неадекватной.

Дальнейшее разворачивается, словно в сновидческом пространстве, промежуточном между бытием и небытием: в безвременье и бесконечности стылых полей войны, с которых смерть собирает обильный урожай... Туман, опустившийся на степь и лес, снежная круговерть, постепенно размывая насыщенные контрасты черного и белого, окутывают мир разными оттенками серого, усиливая ощущение безысходности. Полная утрата ориентиров делает бессмысленными понятия «вперед» и «назад», «наступление» и «бегство». Оператор О.Лукичев выше всяких похвал передал ту глубокую стадию русской зимы, когда кажется, будто она не кончится никогда.

В этой выстуженной нескончаемости войны заблудились — в буквальном и символическом смысле — ее жертвы. Хирург, отправившийся на Восточный фронт, спасаясь от краха в личной жизни, офицер почтовой службы, мечтавший сыграть Гамлета, но получивший роль Розенкранца, актерская бригада из России — растерянные интеллигентные люди. Они плохо приспособлены к условиям войны. Все промерзли насквозь и кашляют. Навязчивый звуковой лейтмотив кашля и визуальный размах заснеженной лесостепи, в тумане которой потерялись люди, оторвавшиеся от огромных социальных конгломератов (армий, народов), неожиданно превращают экран в почти условное пространство экзистенциального тупика.

Замысел картины был подсказан режиссеру известным немецким киноведом Гансом Шлегелем. Однако, по свидетельству киноведа С.Кудрявцева, «исходным мотивом при написании сценария стали факты из семейной биографии. Его (А.Германа-младшего. — *И.З.*) бабушка вместе с матерью, тогда еще в младенческом возрасте, были сняты с поезда, отправлявшегося в Германию, неким немецким офицером. И примерно в то же время дедушка по материнской линии был убит на фронте. И эти два события по прихотливой логике ассоциаций сопоставлены с судьбой немца военврача, прибывшего последним поездом на передовую как раз накануне отступления и в итоге сгинувшего без следа» (см. на сайте www/km.ru, портал «Кино»).

Возможно, семейная легенда в какой-то мере объясняет необычное преломление авторского взгляда на события второй мировой войны полвека спус-

тя после ее окончания. Прежде всего, война снята с точки зрения немца, то есть *врага*. Тем самым картина входит в полемическое противоречие с отечественной традицией в этом вопросе. Вспомним «Проверку на дорогах» Германа-старшего, ту нечеловеческую ненависть к врагу-немцу, которую партизаны перенесли на своего земляка, попавшего в плен и сбежавшего к своим. Дабы искупить свой грех, герой пожертвует своей жизнью — он понимает, что жить ему все равно не дадут.

Но Герман-младший дистанцируется как от немцев, так и от русских, оказавшихся поблизости, в том же «квадрате». Авторская позиция подкреплена двуязычием картины (фильм снят на немецком и русском языках), что дает основания для сравнения «Последнего поезда» с «Кукушкой» Александра Рогожкина, где трое героев говорят каждый на своем языке. Сравнение не случайно, ибо эти два фильма объединены не только военной темой, но и пацифистским посылом. А еще — терпимым, уважительным отношением к Другому.

В роли хирурга Фишбаха снялся замечательный музыковед Петр Меркурьев, а роль его спутника в блужданиях, почтмейстера, сыграл не менее известный театровед профессор Павел Романов. Сознательно отдав предпочтение не актерам, а истинным носителям культуры, Алексей Герман продемонстрировал свою приверженность неподдельности, умению оценить преимущества подлинного. Очевидно, по этой же причине, едва ли не впервые в русском кино звучит немецкий литературный язык. В авторский текст вплетены выдержки из Эриха-Марии Ремарка, Генриха Бёлля (а также из «Записок врача» Михаила Булгакова, любовь к этому автору — семейная). Главных персонажей озвучили актеры, специально приглашенные из Германии.

Это простой и страшный фильм о войне, трагизм которого заключен уже в магии отстраненного взгляда в минувшую эпоху «без драматургии, без сюжета» (по выражению одного из персонажей). В картине нет военных действий регулярных частей — лишь столкновения отступающих немцев и партизанских групп, ужасающие сценами мародерства. Попавшие в окружение военный врач, девушка из актерской бригады в смешной шапке-ушанке, цитирующая Пушкина, актриса в белом берете и беличьем полушубке (совсем как у героини Людмилы Гурченко в фильме «Двадцать дней без войны») — отнюдь не шекспировские герои. Автор «Последнего поезда» уходит от привычных стереотипов «наши» и «враги». Он парадоксально делит персонажей «поперек традиции»: не на русских и немцев, а на «варваров» (тех, кто стреляет, убивает, несет смерть; увы, в их числе — группа партизан) и тех, в ком нет жажды убивать.

Элементы «цирка» в канве сугубо драматического высказывания, использование стилистики гиперреализма вызывают отчетливые ассоциации с фильмами Германа-старшего, с «Проверкой на дорогах» особенно.

В картине нет ни героя, ни антигероя. Есть завязка, занимающая полфильма, и есть сильный, выразительный финал. Между завязкой и финалом умещается драматургически довольно монотонная история блужданий героев, перемежаемая жуткими «аттракционами» — столкновениями немецких подразделений и партизан, смертями немцев, чаще всего повешенных на деревьях невысоко над землей, и непонятными смертями девушек из актерской бригады — такое впечатление, что их на всякий случай подстрелили свои.

В финале гиперреалистическое изображение действительности доходит до болезненного символизма: немецкий врач держит конвульсивно вздрагивающую руку умирающей русской девушки из актерской бригады. Выразительность последнего кадра незабываема: на пепелище сидит толстый доктор на старом чемодане под поломанным зонтом над телом погибшей девушки, страдания которой он не смог облегчить, последние слова которой не сумел понять. Смерть снимает противоречия между ними, и уж «нет ни эллина, ни иудея». Камера обращается к небу. Там белым-бело.

«Последний поезд», возможно, помимо воли автора, полемизирует со стереотипами изображения войны, сложившимися в последние годы, когда стали появляться фильмы о войне в Чечне. Алексей Герман-младший снял фильм, отчетливо противостоящий идее дозволенности насилия, некоей его романтизации, воплощенной в «Чистилище» Александра Невзорова, в «Войне» Алексея Балабанова. Он не упивается жестокостью. Даже изобразительное

решение фильма, его черно-белая графика, противостоит кровавым экранным кошмарам.

Для А.Германа-младшего интеллигенты, фатально заброшенные судьбой в чуждый им круговорот событий, а потому резко контрастирующие с окружающей страшной действительностью, «лишние люди» на войне: они и здесь, на пороге небытия, склонны к воспоминаниям, рефлексии, мечтаниям и толкованиям сновидений. Соединяя отголоски темы «русского одиночества» и вполне европейские мотивы отчуждения, предопределенности, режиссер создает образы, созвучные русской классике, кинематографической и литературной.

Алексей Герман-младший создал пацифистский фильм с мыслью о беззащитности отдельной личности в силовом противостоянии, наследующий кинематографу Германа-старшего и в постановке проблемы, и в ощущении ее непреходящей актуальности. То, что двадцатишестилетний дебютант начал свой творческий путь с попытки осмысления событий второй мировой войны, с болевой точки нашей общей европейской истории, — тоже, возможно, косвенное следствие семейного воспитания. «Последний поезд» — фильм, над которым витает тень отца автора. У дебютанта Германа просто генетическая предрасположенность к работе с фактурами. Среди унаследованных особенностей творческого почерка — внимание к деталям, насыщение кадра нюансами, предметами, подробностями, умение сделать осязаемым время, характерный монтаж, имитирующий скольжение человеческого взгляда. А также — трагическое мироощущение, печать обреченности, лежащая на героях и мире.

Однако семейные тайны ремесла не заслоняют влияний и других творческих традиций. Алексей Алексеевич, воспитанный Алексеем Юрьевичем, не скрывает, что им с отцом нравятся одни и те же фильмы Андрея Тарковского, Александра Сокурова, Акиры Куросавы... «Последний поезд» вызывает ассоциации с фатальным маршрутом «Поезда-беглеца», лес, из которого нет выхода, — со сталкеровской «зоной», а опыт «бытия в небытии» напоминает сумеречно-серую магию «Камня» Александра Сокурова. Сам режиссер объясняет перекличку с произведениями упомянутых авторов достаточно просто: «Существует некая пластика, единая для определенного круга режиссеров, находящихся в непрерывном развитии. Отец, на мой взгляд, человек, которому эта пластика наиболее удается».

Любопытно, как в попытках идеологически уйти от «папиного» кино А.Герман-младший сближается с ним стилистически. Верность заветам фирменного германовского стиля с черно-белым изображением и привязкой к зимней натуре, откровенная цитатность и фамильные эстетические пристрастия вполне объяснимы в первой работе молодого режиссера.

...У художника Владимира Попкова, лидера 70-х, погибшего при странных обстоятельствах, есть знаменитая картина «Шинель отца». Это автопортрет художника, примеряющего семейную реликвию — старую отцовскую шинель. Во время просмотра «Последнего поезда» мне припомнилось это полотно.

Маат

Я была не уверена в своем тексте (который избегаю называть рецензией) и обратилась к автору первоисточника — фильма «Тише!» — Виктору Косаковскому с просьбой о комментариях.

...День за днем солнце неизменно следует по небосклону своим вечным маршрутом. Месяц за месяцем погода неизменна. Великая река разливается в известные сроки. Илистый слой, остающийся после разливов, обильно удобряет почву. Урожай собран. Новолуние следует за полнолунием, за полнолунием — снова новолуние. Новый урожай. Ничто не меняется. Боги охраняют неизменность. В сложном пантеоне божеств есть богиня Маат, символ неизменности сущности вещей и универсального порядка, антиисторичного, не имеющего ни прошлого, ни будущего. Древний Египет.

Рабочие снимают асфальт и заглядывают в разгоряченное подземелье. День сменяется ночью. За большими дождями — восход луны. Заасфальтированный участок выдает теплоцентральную преисподнюю под собой. День, по-северному белый. Дым. В который раз появляются эти легкомысленные ангелы теплоцентрали в робах и комбинезонах. Ночь, накрапывающий дождь. Жовиальная, с жестикуляцией, но все же дежурная дискуссия о методах ликвидации адских выплесков на поверхность обыденности. Снег. Асфальт нагрет, снег тает. Опять рабочие. Асфальт неизменно снимается, бульдозер неизменно деловит, день снова сменяет ночь, холодная луна — смущенное северное солнце, человечки крикливы, их действия цикличны. Разрыли, покопошились в почве, зарыли, задымилось, разрыли. За суетой — неизменность сущности данных вещей. Санкт-Петербург.

«Тише!»

Режиссер и оператор **В.Косаковский**

Композитор **А.Попов**

Звукооператор **А.Дударев**

Киностудия Косаковского

Россия

2003

Тот, кто наблюдает за всем этим из своего окна на третьем, кажется, этаже и снимает на цифровую камеру, никогда не попытается внедриться в происходящие, как-то повлиять на него. Он выступает безучастным наблюдателем и хранителем (в «цифре») этих коловращений. Он обойдется без слов (в фильме прозвучит только одно). Но однажды он соберется в теплые края. Говорит, в Египет. Но увидит: через асфальт на улице под его окном вновь вырывается предательский пар... И тогда режиссер Косаковский уступит непобедимой цикличности этого мира. «А не сдать ли билет?» — задумается он. Действительно, зачем Египет? Когда надо снять здешний цикл?

Так режиссер Косаковский возьмет на себя функции богини Маат. Он также будет отрицать историю, вереницу судьбоносных событий. И в своем антиисторизме он выкажет небывалое смирение перед временем. Если философ Бергсон констатировал, что «время грызет вещи своими зубами», то режиссер Косаковский демонстрирует, что, как известно, вдохновлен Лосевым (см. его фильм «Лосев»). В «Тише!» он буквально покажет (из своего окна): все течет. Горячая вода в трубах, холодные осадки с небес, потеплевшие на разогретом асфальте ручьи после летнего дождя и безучастное время. Настолько безучастное, что для автора «Тише!» как бы и нет его, времени. И времен для него нет. Он будет отвечать за циклы неизменности древнепитерской цивилизации: за вечную починку текущей, адски прогрызенной временем теплоцентрали, за смену сезонов, перечень которых строго ограничен, за человеческие существа, которые изо дня в день заняты одним и тем же... и в этом залог их очаровательной стойкости перед временем. Таких не загрызешь. Он, не доехавший до Египта, создаст модель мира, действующую по законам, которые одобрила бы Маат.

Почва

Она определяет жизнь, но не притягивает. Гравитация никому не нужна, все равно никуда отсюда не денешься. Трубы все равно придется чинить, а их вечно прорывает. Но, судя по фатальной безуспешности, секрет их исправности навсегда утерян. Комическое в своей регулярности возобновление починки, по сути, не главное, хотя и сюжетообразующее для «Тише!». Главное, что безуспешно внедряются в почву. Которая никого не притягивает, лишь определяет сюжет. Как в Египте, где с одной стороны вода — моря, которым, кажется, нет края, с другой — Ливийская пустыня, которая не дает пощады. Питер, памятник столь же прошлого уклада, тоже изолирован — тотальным релятивизмом (все для питерских слишком относительно) и чувством принадлежности к некоей некогда мощной, в пух и прах обанкротившейся цивилизации. От той цивилизации осталась теплоцентраль. Она требует хотя бы притворного поддержания. Потому что цивилизация — превыше всего. Косаковский ведет своего рода репортаж из обанкротившейся цивилизации. Если начистоту, эта цивилизация не признает земли. Она знает лишь асфальт, то, что под ним — тайно и сакрально по определению.

Так что «Тише!» лишь констатирует здешнюю невозможность, иллюзорность почвы, всякие работы с которой (над которой) — дурь кромешная, причуда самонадеянных «антропосуществ». Потому и действия горе-рабочих или вот вышедших на бой за чистоту дворников порой анимационно убыстряются, они снуют с комической быстротой игрушечных зайчиков, заряженных батарейками «Energizer». Они — марионетки, управляемые извне стандартами и мифологиями. Они утратили личную волю, неповторимость, превратились в функцию и потому обрели механистичность движений. И все из-за иллюзорности своих занятий.

Виктор Косаковский. Тут все сложнее. Тут точно есть загадка. Люди разрывают землю, потом кладут асфальт на снег или перед укладкой только что насыпанный грунт утаптывают ногами — понятно, что такой асфальт лежать не будет. Понятно мне, и уж, конечно, понятно им. Их шесть человек, над ними стоит эта женщина в шубе с ридикюлем, видит, что кладут на снег, и все они знают, что этого делать не надо. И ведь не дебилы же они! Им же и переделывать придется! Но ведь сколько денег можно стибрить на этих действиях! И сколько

миллионов в результате грохнуто на реконструкцию-реставрацию Петербурга! И этот безнадежный, ленивый народ занял одну шестую часть суши! Нет, наверняка в его действиях есть какая-то супермудрость. Психология этого человека с его широтой, немотивированной агрессией и отсутствием мотивировок в действиях вообще... По-моему, она в «Тише!» видна.

Осадки

Они выпадают регулярно. Дождь, ливень, изморось, первый снег, снег, снег. Косаковский из своего окна с мазохистским питерским отчаянием снимает эту дрянь небесную. Она также неотторжимо присуща данному месту, вот этой улице, как пара пьяных любовников на углу противоположного дома. Раскачиваясь, они ссорятся, потом целуются, неуверенно вибрируют на краю огромной лужи... Нет, удержались... Да, удержались... Но хоп! — и оба ссыпаются в лужу. Но когда дело происходит? Белая ночь, что ли? Моя созрительница справа, знаток санкт-петербургского характера, преодолевая приступ хохота, сообщает: «Да средь белого, буднего дня, как это принято у питерских! Явно ходили завтракать к друзьям и назавтракались! Ты можешь себе это представить: в будний день! Завтракать к друзьям!»

И правда, такого рода привычки способны, как вода, затопить чужеродное сознание. Вот в чем дело — здесь нет осадков как таковых, вода поступает отовсюду. Эта асфальтовая цивилизация зиждется на воде, на неверной стихии. Укрощать стихию однажды явятся дворники. На противоположном тротуаре, в зоне оконной косаковской видимости, появится целая бригада: они будут разгребать подтаявший снег. На периферии основного «теплоцентрального» сюжета. С деловитой безнадежностью. Здесь вообще вода в разных аморфных состояниях имеет загадочный смысл и ценность: некая старушка собирает ее (в виде снега) в сумки-котомки. Зачем ей прошлогодний снег, к чему с ним бороться и на что он может сгодиться? Разливы Нила определяли бытие Египта. Большая вода — в русле Невы, в бассейне близкого моря, в каплях дождя и в снежинках — определяет мир «Тише!». Тише! Она течет. Ее не изменишь. Ничего не изменишь.

Мужское и женское

Вода — женского рода. Случайность, а приятно. В «Тише!» все женское необоримо в своей текучей инертности.

Любопытное превращение режиссерского сознания (или подсознания). В «Беловых» женщина — главная героиня, соль земли, строительный материал, из которого создана деревенская вселенная. Женщина была партнером по несению ноши жизни и знания в «Лосеве». Она поддерживала мужчину и жила заботой о нем в «Павле и Ляле», она показывала героизм самоотречения в «Детском саду». Так или иначе, она была действенной силой, наделенной индивидуальной волей. А теперь, в «Тише!», стала стихией. Мужчины абсурдно деятельны, а женщины созерцательны, медитативны. Их возят в странных повозках (пара бомжеватых алкоголиков, один из которых в какой-то недоколяске везет свою подругу, неизменно вызывает смех у зрителей). Они раздумчиво выходят из подъездов. Они с первозданной наивностью реагируют на букет цветов, припасенный кавалером. Они не пойми как называют собак. (Единственное звучащее в фильме слово — «Тише!» — не призыв, а всего-то кличка собаки некоей старушенции.) Они собирают снег в кошелки, нет, ну что за чудо это занятие — присвоение снега, который вот-вот станет прошлогодним, торжество бессмысленно бытовой жизни над рациональностью коловращения материи во вселенной... А одна такая будто соткалась из воды — вышла из-за угла дома напротив, так что сначала показались лишь ноги, вечный манок для всего мужского! Вышла и прошла сквозь немыслимый ливень с целлофановым пакетом на голове, скрывшим лицо, размывшим индивидуальность.

Косаковский перестал биться над пресловутой загадкой женственности, придумавшей немыслимое собачье имя, заставившей возить себя в сюрреалистической тележке, властвующей над мгновенно исчезающими кристаллами снега, меняющей состояние воды. Порушившей даже его планы — он-то, когда

снимал ноги «женщины из-за угла», надеялся увидеть лицо, а она... целлофан на голове!

Он сдался. Это честно.

Насчет мужского же у него вообще никогда не было иллюзий. Именно мужчины оказываются носителями «инь» — разрушительно-неупорядоченного начала. Они не в силах что-либо создать, они не могут строить и чинить, они пригодны лишь возить сюр-тележки с сомнительными избранницами, отираться под окнами, придирчиво разглядывая блики на собственной обуви, коптить небо разогреваемым мотором не первой свежести машины, вручать исподтишка букет прелестнице, выходящей из подъезда или... Или вот: наискось от окна — точки съемки — затормозил милицейский фургончик. Из открывшихся дверей вывалились двое — пьяные, что называется, «в сосиску» и в наручниках, но зато они теперь на свободе. Не успели незадачливые милиционеры вылезти из машины, чтобы по новой скрутить освобожденных, как явился добровольный помощник. Некто в белом мгновенно вытянул из брюк ремень и ну давай хлестать пьяных арестантов пряжкой. Бедняги милиционеры уж и не знали, как спасти своих клиентов от незваного волонтера... Комедия абсурда, состав исполнителей — полностью мужской. Бессмысленность действий всех участников, бессилие стражей социального порядка (онтологически мужская функция), беспричинность типично мужского насилия — любой психоаналитик укажет на символичность порки ремнем с пряжкой...

Как ни крути, получается, что Косаковский — стихийный феминист. И его личный гендерный проект прост: мужчины безнадежно предопределены, грубо запрограммированы, женщины стихийны, и потому тут – в случае с женщинами — возможна саморегуляция. Торнадо уходит сам, ураганы стихают вдали, муссоны знают свой срок, воды Нила после разливов неизменно возвращаются в свое русло...

В.Косаковский. Все-таки если сравнивать с Египтом, то правильнее и точнее говорить даже не о языческих «стандартах», а о пантеистических. Фокус в том, что мы теперь живем в мире, в котором отступило единобожие. В нашей цивилизации на равных действует масса «символов веры», Бог оказался во всем. И в нашем времени люди живут — по представлениям об устройстве мира, — как пять тысяч лет назад. Но для искусства это самая продуктивная вера. Истинно верующий тянется в проповедники или становится монахом. Вот Тарковский достиг знания, решил его сообщить остальным — и искусство из двух его последних фильмов, по-моему, ушло. Абсолютное верование требует отказа от искусства, а сомнение — бензин для машины под названием «художник». Если бы мне нравилось то, что делается за моим окном, или не нравилось, я бы не снимал. А вот когда я не знаю, нравится или нет — если мне и нравится и не нравится одновременно, — тут возникает предмет искусства. Все искусство идет от общего к частному или от частного к общему, и для кинематографиста это самое продуктивное: весь мир — в любой вещи, всю гармонию мира можно увидеть в любой капле. Пантеизм.

Светило

Но в воде можно найти жемчужины. Это известно. Косаковский находит их при свете луны. И асфальт, то мокрый, то раскаленный парами из прорвавшейся трубы, выдает свою крупчатость в лунном свете. Камера у окна не может этого не заметить. Дневная суета рабочих на проезжей части, ахинея нарушенного ремонтом труб уличного движения — все отступает перед жемчугами, рассыпанными на подлунном асфальте. Жар асфальта и холод воды, бессистемность, тщетность ремонтных действий, комичность людей — все то, что было актуально днем, теряет реальность ночью, когда становится явным действительно прекрасное. Жемчуг под ногами. Интересно, что сюрреалистичность дня и есть залог того, что ночью явится жемчуг. В таком — нашем то есть — мире алогичность и помогает видеть то, что выше логики. Да живи мы без дневных прорывов труб, кто смог бы оценить красоту ночной безмятежности? Кто, греясь на солнце, смог бы любить холодный свет луны? Но фокус как раз в том, что в ми-

ре «Тише!» солнца нет. Оно не появляется никогда. Этот мир подлунный буквально. Похоже, «Тише!» настаивает на том, что мы живем по иным физическим законам, чем остальной мир. Косаковский в одном интервью во время фестиваля в Амстердаме даже соскочил со своей обворожительной манеры говорить о фильме, только о фильме, об эстетике и худприемах... и так прямо и поставил риторический вопрос: у нас не знают, как починить трубы, разве эти люди могут знать, как прекратить чеченскую войну?

В.Косаковский. Я действительно говорил про Чечню, но нечто иное. Я сказал, что теперь, когда увидел, как мы используем двадцать квадратных метров, мне стало понятнее, зачем нам нужна одна шестая часть суши и почему каждое поколение (сотни и сотни лет, почти без исключений) воюет за территории.

Верх и низ. Ад и рай

В этой сцене — когда под светом луны и уличных фонарей становятся видны жемчуга — содержится недвусмысленное указание на систему координат мира, выведенного в «Тише!». Грубо говоря: чем ниже, тем интереснее.

Итак, жемчужный асфальт прекрасен. Прекрасен низ мира, потому что он способен открыть красоты внимательному взгляду. Более того, все самое загадочное происходит ниже низкого — под землей: именно там в меру сил колдуют неумехи-коммунальщики. Именно туда, в земляную утробу, через подвал дома на противоположной стороне устремляются, тщательно переодевшись в робы и переобувшись в сапоги, два молодца. Именно там — откуда валит адский дым — идет тайная жизнь. Внизу есть жизнь, хоть там и неразбериха, ад какой-то. А наверху — воздух, небо, светила и птицы, один самонадеянный голубь однажды даже прогуляется по карнизу, нимало не боясь человека с камерой по ту сторону окна... но там нет жизни. Там холодно, всегда холодно. Дело не в том, что жизнь — это ад. Как раз наоборот: ад — место, где есть жизнь. Если задуматься, очень трагический вывод. Куда трагичнее стандартно теософских.

И, по Косаковскому, самая невыгодная позиция — та, что сверху. Позиция демиурга.

Демиург

«Вид из моего окна» — так называется первая фотография, сделанная в Санкт-Петербурге и ставшая своего рода фирменным знаком кино Косаковского. Во всяком случае, именно с нее начинается каждый его фильм (это как рычащий лев у MGM).

В.Косаковский. Нет-нет, это самая первая фотография в мире. Сделана не в Санкт-Петербурге, а где-то во Франции в 1827 году изобретателем фотографии Жозефом Нисефором Ньепсом. Называется «Вид из окна моего кабинета». Я же перед своими фильмами ставлю не совсем ее. То есть не ее буквально, а ее «зеркалку». Ньепс из своего окна сфотографировал площадь перед домом, а в зеркальном варианте получается тот же самый вид на площадь, только как бы из окна дома напротив. Как бы с другой стороны. Хочешь толковать это расширительно — толкуй. Вид из окна уже моего кабинета. Рационального объяснения, почему я настырно ставлю ее перед начальными титрами своих фильмов, нет. Но фото Ньепса ухватило самую суть фотографии: на ней видно, как свет проникает сквозь тень. Тут есть странный символизм: на самой первой в мире фотографии видно, как солнце «лепит» между домами. Разрушает темноту.

В случае с «Тише!» Косаковский сделал ее еще и методом — сняв буквально виды из своего окна в мир. И на мир. Но «вид из моего окна», кроме метода съемки, стал и художественным методом, обнажением приема, даже методом борьбы.

Косаковского столько раз обвиняли в некорректности, неэтичности по отношению к героям и вообще окружающей его действительности, что он явно решил создать идеально работающую модель киномира без авторского вторжения, и сделал это, безусловно, с демонстративностью. Вот вам, тем, кто обвинял

автора «Среды» в презрении к героям-сверстникам: он ныне снимает из окна, его нет в подкамерном мире, он ни во что не может вмешаться. И вам, кто считал «Беловых» сплошной постановкой: разве можно срежиссировать эту отдаленную, явно матерную, перебранку рабочих над разрытой ямой, где живет своей жизнью непокорная труба? И вам, кто утверждал, что Косаковский активно режиссирует реальность и фильтрует ее на монтаже до неузнаваемости: женщина в целлофане, которую так хочется разглядеть, да никак, и птица на подоконнике, и дворничиха, долбящая канализационный люк, чтобы скинуть в него мусор, — кого из них можно режиссировать?

В «Тише!» Косаковский явил такое собственное самоустранение из мира, что мир, в результате получившийся, никак нельзя заподозрить во вторжении даже просто хроникера. Зато становится возможным другое — включиться в процесс, так сказать, авторства в режиме on-line. Мы можем, как в лаборатории, наблюдать за тем, как движется мысль автора, потому что движется она прямо во время съемки. Эти панорамы — от одного предмета, действия, микросюжета к другому — это движение мысли, ход авторства.

В.Косаковский. Но главное, что автор не исключителен. «Тише!» сделано по принципу, который я называю «принципом карандаша»: у тебя есть карандаш, следовательно, ты можешь написать «Войну и мир». То, что сделал я, может сделать каждый — технологическая ситуация такова, что ты один можешь снять фильм! Тарковский об этом мечтал, он писал, что на каждом производственном этапе фильм ухудшается... Я понимаю Роберта Родригеса, который последнюю свою картину уже делал сам максимально — и как сценарист, и как режиссер, и как оператор, композитор и звукорежиссер, монтажер и мастер спецэффектов, и даже цветоустановкой занимался на компьютере сам... И это голливудский человек! Тарковский мечтал о времени, когда, как художник, останется один на один со своим «полотном». И вот оно настало: чтобы сделать фильм, тебе никто не нужен. Кино перешло в сферу внутреннего мира его автора — и все видно в одном кадре, что думает и что чувствует человек... только за счет течения одного кадра. И потому появятся совершенно другие художники в кино, свободные от группы в сто человек и пяти вагонов аппаратуры, — есть же возможность возвратиться к чистому творчеству. Потому что если по-другому, если не ради киноязыка, зачем снимать? Первопричина, почему человек начал снимать — он что-то видел и хотел это запечатлеть. Недостаточный, но необходимый элемент. Все фильмы, которые я делал до этого, имели жесткую структуру и вставить какой-то подлинно кинематографический кадр было невозможно — нужно следовать сюжету, продолжать историю. А тут я снимал, потому что нравилось. Я снимал не потому, что хотел рассказать историю улицы, а потому что снимал из окна, потому что нравилось. Потом оказалось, что это фильм. Но снимал не чтобы рассказать, а потому что хотелось снять. Так и вырастет новое кино — появятся люди, равнодушные к мишуре историй, которые снимают, потому что видят нечто. У этого кино принципиально иная драматургия.

Мне интересно — когда я оцениваю фильм, — что человек сделал, чтобы я досмотрел его фильм до конца. Люди часто приходят в кино с мыслью: «Минут пять посмотрю и, не исключено, уйду». Если он не хочет уходить и дает себе еще пятнадцать минут, а потом теряет счет времени — это и есть то, чем занимается режиссер. Потом вступает «нравится — не нравится», похоже на Тарковского или нет, злое кино или доброе. Суть кино для меня в том, что чувствует человек, когда сидит и смотрит кино. Не то, что я снимаю, а то, что чувствует он на моем фильме. И драматургия для меня не история, а вот это «переливание» чувств человека в зале — ему не нравится, потом он это любит, потом ненавидит, потом ах... Это и есть кинодраматургия, а не рассказывание историй. Подарить человеку историю, сюжетец, драму — по мне, так это самый простой и вульгарный даже способ удержать его в зале.

Для меня кино не история, а кадр. Отсюда и длинный кадр: лежат камушки — пошел дождь — камушки стали янтарными — та же яма — общий план — появилась женщина с пакетом на голове — вернулся к камням — лужа. Это и есть весь фильм в масштабе одного кадра. И это ключ к пониманию того,

что является на самом деле кинодраматургией: ты не знаешь, что случится в жизни, что могло случиться, прекрасное или ужасное, ты не знаешь, что будет во время съемки и как будет развиваться твой фильм, но ты согласен это принять. Ты согласен, что в одной капле может отразиться мир, все, что можно найти в мире, можно найти вокруг этого места, где ты снимаешь. И поэтому драматургия, как я ее понимаю, в том, чтобы подготовить зрителя в зале, который испытывает много эмоций, к страшному кадру с милицией, с немотивированной агрессивностью случайного человека на улице против тех, кого сроду не видел. Если бы я просто показал этот кадр, это не было бы фактом искусства. Но становится им, если человек испытал массу переживаний в ходе фильма. Все это я называю теорией украденного времени. И это же я называю языком кино. Ну... паук пользуется языком, чтобы сплести паутину. Тот, кто делает кино, тоже плетет паутину. И заманивает зрителя.

Но Косаковский не оставит нас уж совсем подопытными приматами, на которых он ставит эксперимент, поймаются ли они на наживку самоустранения автора. Он все же появится в кадре «Тише!». Точнее, появится его отражение — человека с камерой — в стекле закрывающегося ночью окна. Автор, авторство — это только отражение. Кажется, так следует понимать намек. Автор в неигровом кино по определению — отражение, он не более реален, чем образ в стекле окна. Мир, который он снимает, изображение которого монтирует, пересоздает, — это все же реальный мир. Он живет по своим законам, режиссер властен над ним, но лишь до известной степени. И уж конечно, это вовсе не значит, что он его создает. Смахивает на манифест, скажете. Но тогда вы вряд ли знаете режиссера Косаковского.

В одном эпизоде «Тише!» — в тихом, несколько элегическом, снежном — некое бесполое дитя за окном дома напротив, встав на подоконник, изучает мир из-за стекла. Вот оно — еще одно отражение автора. Дитя, чей взгляд наивен и доверяет тому, что видит.

В.Косаковский. Тут есть доля правды. Кино для меня не продукт интеллектуальной деятельности. Смотришь сейчас «Прибытие поезда» и ничего не испытываешь. А тогда Люмьеры народ всерьез испугали. Зрители, как известно, под лавки прятались. То есть просто испытывали чувство, в данном случае страха.

И испытывали не от истории, а от одного-единственного кадра. А потом взяли и приспособили кино к себе, образованным в литературной традиции. Людям хочется знать, что произойдет, — они всецело за линейное искусство, которое во времени развивается. Ну не будем же мы утверждать, что театр на пленке — кино? Но я иду на уступки зрителю и делаю обманку — иллюзию сюжета. Для таких людей, которые не увидят в фильме закодированный конспект... истории живописи, если угодно. Вкратце — в «Тише!» есть все основные этапы развития живописи: от сюжетной жанровой картинки до Мане и Ренуара, до «Черного квадрата» (это асфальт, конечно). Так вот, эти люди увидят историю дороги, сюжетик о ремонте труб и нечто похожее на кино. И, может быть, почувствуют, что для меня существует приоритет кадра над фабулой, над словом... Я борюсь со словами. Поэтому в фильм введено это хокку, ну, исполненное вокально... Форма хокку — наиболее близкая к кинематографу из литературных форм. Она сама как один кадр. И ряд изображения в этом месте, просто перечисляя то, что в кадре, этот шарик-луну, можно прочитать как хокку.

Предыдущий мой фильм «Три романса» был сделан, как романс. «Среда» — роман. Эти литературные структуры я закладываю во все свои картины, чтобы разрушить. Но литературные — единственно понятные современному человеку формы, а кинематограф перестал существовать как кино из-за литературы... Ты записываешь?

Да, и словами.

НИНА ЦЫРКУН

Вы, действительно, думаете, что нас можно сравнивать?

Французский «Страх и трепет» и американский «Развод» вышли на экран почти одновременно. Обычно произведения, сталкивающие различные культуры, ставят своей сверхзадачей поиски путей для сближения. Здесь же замысел прямо противоположный — продемонстрировать различия, не оставляющие никакой надежды на конструктивное взаимопонимание. На первый взгляд мысль чуть ли не кощунственная. Однако...

«Страх и трепет» ***(Stupeur et Tremblements)***
По одноименному роману Амели Нотомб
Авторы сценария **Ален Корно, Амели Нотомб**
Режиссер **Ален Корно**
Оператор **Ив Анжело**
Художники **Валери Леблан, Филипп Тайефер**
В ролях: **Сильви Тестюд, Каори Цудзи, Таро Сува и другие**
Canal+, Divali Films, France 3 cinéma Les Films Alain Sarde
Франция — Япония
2003

«Развод» Джеймса Айвори, в оригинале нарочито названный по-французски — Le divorce, чтобы подчеркнуть «непереводимую» специфику ситуации, — экранизация романа Дианы Джонсон, которая, разумеется, не помышляла (как и авторы фильма) о том, какой неожиданно актуальный подтекст получит это творение. Дамская история про развод честной и наивной американки и вероломного, легкомысленного, но при этом корыстного француза приобрела чуть ли не политический смысл после «развода» США и Франции по иракскому вопросу. Отвлекшись от злободневности, заметим тем не менее, что идея несовместимости менталитетов носится в воздухе уже в настолько низких слоях атмосферы, что достигла уровня дамского романа. Проблема в «Разводе» изящно шифруется дресс-кодом: пароль — сумочка «Грейс» от Hermes. Этот подарок пожилого месье молодой возлюбленной — знак симпатии; финал взаимоотношений ознаменуется шарфиком той же фирмы. Француженке не надо объяснять, куда можно

пойти с таким аксессуаром: вечером в дорогой ресторан — да, но на литературные чтения в книжный магазин днем — ни в коем случае. Американке все эти тонкости не по зубам, как непонятно ей и то, как муж может бросить беременную жену и ребенка, увлекшись чужой замужней женщиной, и при этом претендовать на имущество жены. Все просто и ясно.

Амели Нотомб — бельгийка, но ее «Страх и трепет», не чета скромному произведению Джонсон, получил Гран-при Французской академии за лучший роман 1999 года, потому что никто так не одержим антиглобалистским пафосом и стремлением сохранить свою национальную идентичность, как французы. Национальные различия — несовместимые, непримиримые, непостижимые — это внешняя материя романа Нотомб, экранизированного французом Аленом Корно. Европейская девушка может родиться в Японии, выучить язык, может даже устроиться на работу в токийскую корпорацию, но она никогда не станет в Японии своей. Она может с обожанием смотреть на начальницу, с блеском написать реферат на заданную тему, но обречена все ниже спускаться по иерархической лестнице, пока не достигнет самой низкой ступени и станет при своем университетском дипломе чистить общественный сортир. Она может читать Ницше, Дидро и Танидзаки, но ни черта не поймет в этой загадочной японской душе, принимая злейшего врага за друга.

Роман Нотомб автобиографичен. Даже героиня носит то же имя, что и писательница, — Амели. Дочь дипломата, Нотомб родилась в Японии, прожила там до пяти лет, свободно владеет японским и безгранично влюблена в эту страну. Гонимая детскими впечатлениями, Амели из романа-фильма неимоверными трудами добивается годичного контракта с крупной японской компанией и возвращается в город мечты — Токио. Токио — и вообще Японию — зрители экранизации практически не увидят. Все действие фильма, как и книги, почти скрупулезно перенесенной на экран, заключено (вот удачное слово — за-ключено) в интерьерах небоскреба, где расположилась компания. Это поистине крепость, не будет преувеличением сказать — место заключения служащих, за дверьми здания оставляющих все свои личные человеческие качества и превращающихся в функциональный придаток корпоративного монстра. Служащие корпорации, как нули в каталогах импортно-экспортной компании, приобретают свое значение, только стоя позади других цифр. Амели же не удостоилась и значения нуля. Все, что вы знали о капитализме, но боялись спросить... Но, впрочем, песня не о том.

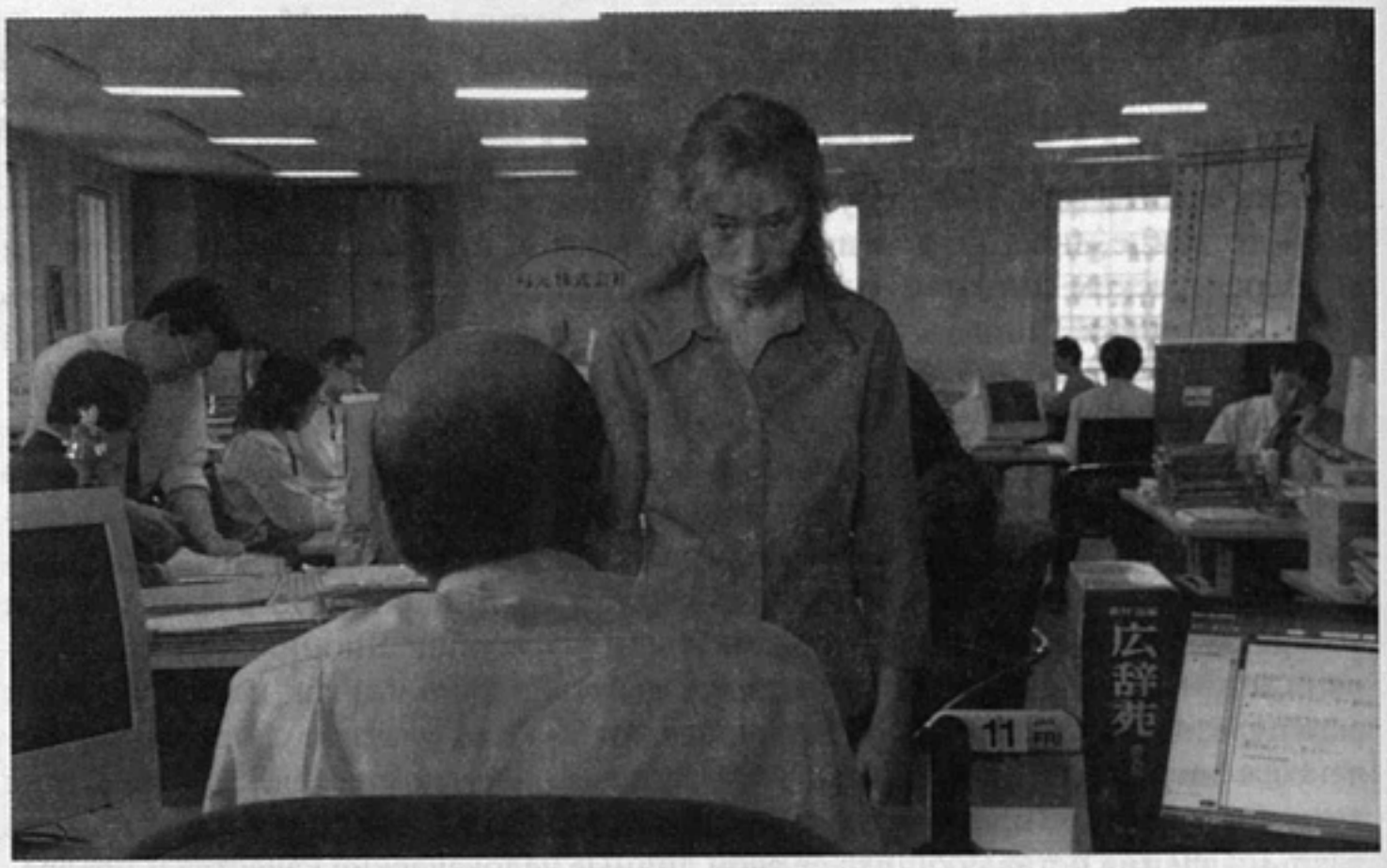
А о любви.

В первый же день работы бедную Амели совсем сбили с толку калейдоскопом начальников и непонятными распоряжениями, будто нарочно убеждающими ее в полной и абсолютной беспомощности. Она не может справиться с простейшим заданием — от имени начальника написать какому-то Адаму Джонсону ответ на приглашение поиграть с ним в гольф. Десятки вариантов — и все летят в корзину. В этих бессмысленных упражнениях проходит полдня, до появления непосредственной начальницы — госпожи Мори Фубуки. Теперь Амели уже не волнует собственная профнепригодность, не заботят правила и стратегия поведения. Отныне Амели — режиссер и главная героиня воображаемого спектакля, где царствуют ее представления об идеальной Японии ее мечты. Ибо Фубуки-сан — истинное воплощение этой идеальной, идеализованной Страны восходящего солнца. Ее неподвижное мраморно-белое лицо-маска словно создано для бесконечного вглядывания, и это само кино, идол, предмет поклонения.

Фубуки — во всяком случае в пространстве фильма — единственная женщина в корпорации и самая мелкая — не считая, естественно, Амели — сошка. Но все же она — начальница.

Однако Амели, погруженная в свой нафантазированный мир, видит в Фубуки прежде всего подругу — ей кажется, что та относится к ней по-человечески. По традиционной европейской привычке Амели старается найти почву общности. Вот счастье — они обе родились в одной провинции, следовательно, у них одни и те же корни. Фубуки вежливо улыбается. По европейской традиции они должны стать сообщницами в противостоянии мужчинам-деспотам. Они могли бы стать противницами, если бы Фубуки увидела в Амели

соперницу в борьбе за мужское сердце. Но Амели по сравнению с Фубуки — серая, неприглядная мышка. Она восторгается дивным «японским носом» начальницы, ее стройной высокой фигурой, а самой-то и похвастать нечем — носом не вышла, ноги кривоваты и полноваты, рост невысок. Ей невдомек, что у Фубуки совсем другие причины не то чтобы ненавидеть, а презирать подчиненную. Потому что та — по инициативе симпатизирующего ей коллеги-японца — удосужилась составить некий удачный реферат. Вот оно, непростительное преступление — нарушение иерархии! Европейская женщина сделала бы вывод: больно умная. Японская делает вывод: тупица. Не ненавистные



«Страх и трепет»

мужчины, а восхитительная Фубуки кляузничает, требуя поставить на место зарвавшуюся и глупую, глупую европейку. И отныне будет методично уничтожать ее, сталкивая все ниже и ниже по карьерной лестнице. Вплоть до места уборщицы в туалете.

Фубуки побивает, подавляет Амели безупречной рациональностью (традиционно приписываемой французскому менталитету), недопустимостью незапланированных, неправильных чувств и эмоций. «Я думала, мы друзья», — растерянно произносит Амели. «Мы называем это хорошими отношениями между сотрудниками», — безапелляционно парирует Фубуки.

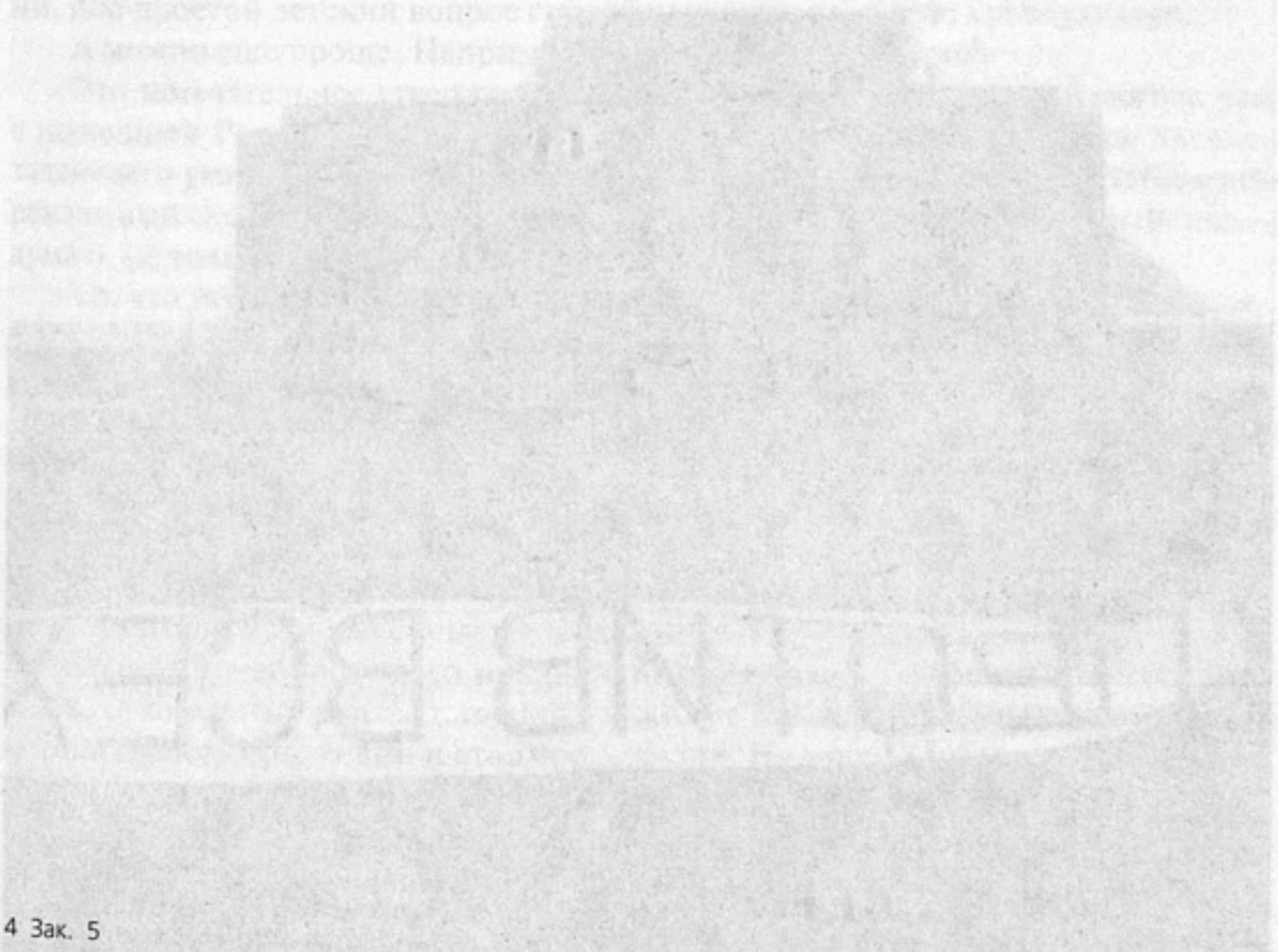
Их диалоги — чистый церемониал, ритуальный словесный поединок, в котором невозможен никакой обмен, никакой человеческий контакт. Есть только два обособленных «терминала», не соединенных нитью коммуникации, — упорядоченное различие. Вглядываясь в неподвижное лицо визави, Амели видит в нем свою детскую мечту и автореализацию, самое себя. Это патологический нарциссизм, граничащий с психозом. Она хочет видеть себя клоном Фубуки, уже не подругой и не сестрой — у них нет общей матери (о родителях они не вспоминают никогда), у них общая «матрица» — провинция, где они родились, и где «бьется сердце Японии». «В вашем имени есть слово «снег». В японской версии моего имени есть слово «дождь»... Между вами и мной такая же разница, как между снегом и дождем, что не мешает им состоять из одной и той же материи», — увещевает Амели Фубуки-сан. «Вы, действительно, думаете, что нас можно сравнивать?» — высокомерно отвечает Фубуки.

Разыгравшееся воображение Амели не знает границ. Одурманенная вынужденной бессонницей, этой схимой, наложенной на нее Фубуки, заставляющей что-то бесконечно считать в мудреных гроссбухах, она переселяется в здание корпорации, добровольно ужесточая режим своего заключения. Спектакль превращается в мистерию: Амели чудится, что ее дух вырвался из оков реальности. Она сбрасывает одежду, балансируя на руках на перилах балкона над недо-

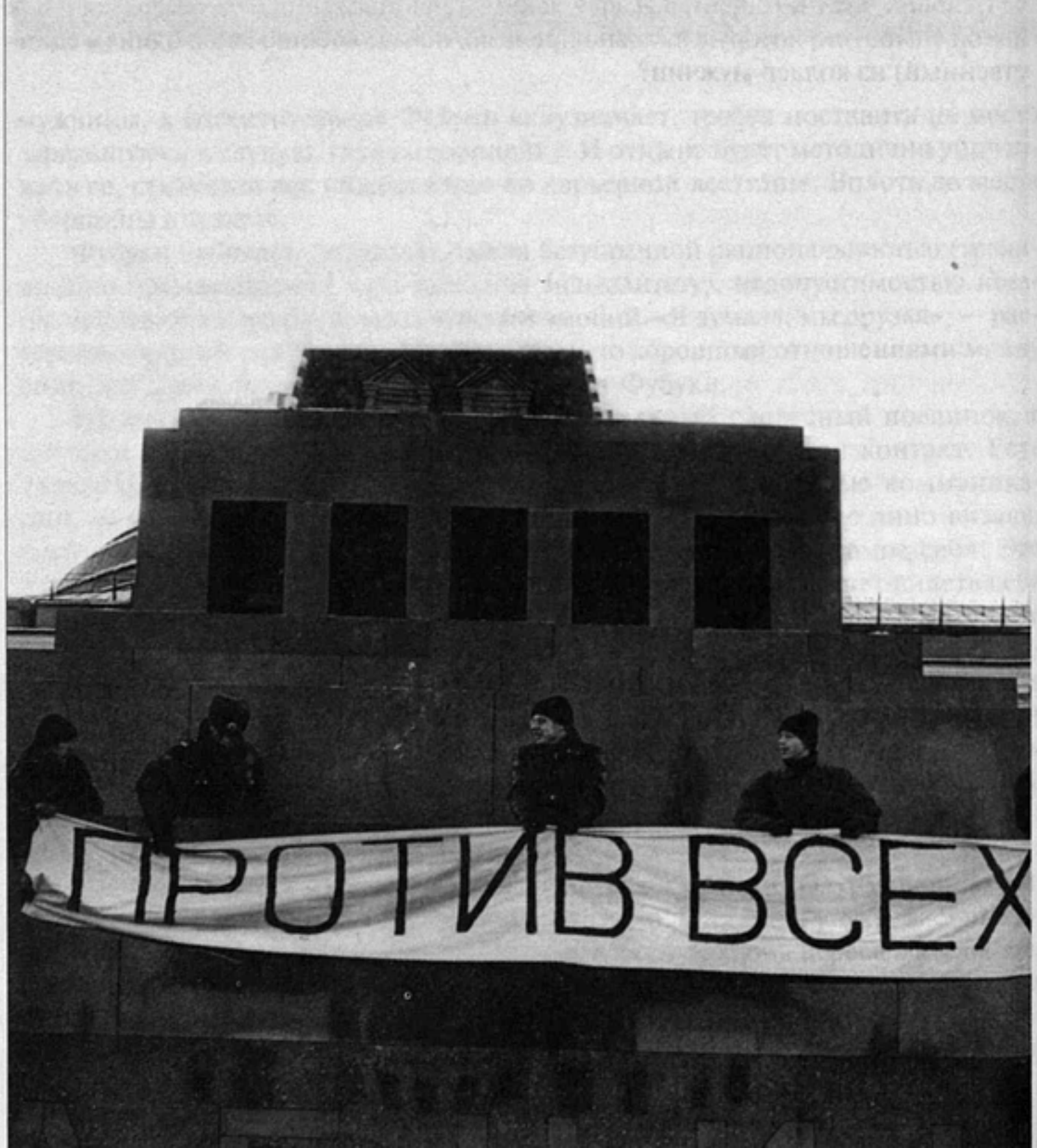
ступным Токио, и ей мерещится, что она то парит, то падает вниз, соединяясь наконец с вожделенным городом. Она даже кажется себе Христом, распятым среди компьютеров.

Она находит мазохистское удовольствие в собственном унижении, почти уничтожении. Мечта о близнячестве, которая владеет Амели, — форма порождения, «родительства», позволяющая обходиться без «другого» со всем шлейфом его непостижимых качеств, утопия самодостаточности, прямиком толкающая к отрицанию инаковости и к смерти самого субъекта, жаждущего умереть в своем отражении. В финале Амели обходит начальников, каждый раз все с большей достоверностью и все с большим упоением демонстрируя «страх и трепет», с которыми подданному полагается смотреть на императора. Может быть, она лукавит. А может быть, и нет. Фубуки выглядит почти счастливой. Впервые на лице этого сфинкса отражаются человеческие эмоции — радость и удовлетворение. Похоже, она даже готова заподозрить наличие в европеянке кое-какого ума. Впрочем, человеческое проявилось в Фубуки еще в одном эпизоде — когда она получила грубую выволочку от своего начальника. Тогда же Амели совершила очередное непростительное преступление — побежала успокаивать и выражать сочувствие, а по японским представлениям наблюдать чужое унижение, уязвление гордости крайне неприлично оскорбительно для жертвы.

Однако, вероятно, Амели Нотомб и Ален Корно сыграли с нами шутку. Может быть, дело всего-навсего в том, что Мори Фубуки, которой исполняется тридцать лет, положила жизнь на алтарь компании и не вышла замуж, осталась старой девой, а это по японским представлениям — стыдно. Отсюда ее ненависть к бойкой западной девчушке, которая так и норовит перейти ей дорогу и обрушить карьеру, которую она строила долгих семь лет. И тогда все вышеизложенное — только досужие домыслы, и до материализации нарциссической утопии асексуального клонирования еще далеко. Хотя почему же тогда Амели, безусловно не отягощенная сафическими склонностями, так безразлична к явной симпатии, которую активно проявлял по отношению к ней один (и единственный) из коллег-мужчин?



КОММЕНТАРИИ



Акция Внеправительственной контрольной комиссии. 9 декабря 1999 года

Фото из «Художественного журнала», 2000, №30/31

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

Зима — это модно

Хочется быть добрым и умным одновременно. То есть терпимым без всепрощения, либеральным без попустительства, консервативным без ретроградства, философичным, но без зауми.

Главное же, хочется верить, что жизнь продолжается и будет продолжаться, но не как цепочка небрежно слепленных случайных эпизодов, а как цельное и осмысленное течение бытия. Хочется думать, что в прошлом тоже что-то было. Опять же не отдельные происшествия, которых могло и не быть, а большие и важные исторически обязательные события. Иными словами, хочется уверенности в том, что бытие во времени относится не только ко мне лично, относительно неизменному Драгунскому Д.В. (изменчивому, конечно, но не настолько, чтобы не узнать себя в зеркале), но и ко всему обществу, к стране, к культуре, в которой я живу.

В общем, много чего хочется из области нравственной и политической философии. Но не всякий раз получается. Всегда подворачивается какая-то мелкая неожиданность, которая вдруг разрушает все деликатные балансы и с трудом достигнутые компромиссы.

Говорят, что буддийским монахам запрещалось беседовать с малыми детьми, ибо простой детский вопрос способен расшатать самую крепкую веру.

А можно еще проще. Например, так: «Зима — это модно!»

Это замечательное утверждение я недавно услышал по радио. Кажется, что в нынешней России именно реклама приняла на себя роль невинного дитяти, задающего умным взрослым вопросы, от которых впору сойти с ума. Обычный рекламный слоган ставит массу проблем культурного и социального свойства — думаю, не только передо мною.

То, что зима есть специфически русское время года, я знал с детства. И с самого детства относился к этому весьма двусмысленно, хотя в обоих смыслах литературно. Пушкинский тепло укутанный барин, с морозной пылью на бобровом воротнике, и вообще «мороз и солнце» — все это пленяло юной роскошной прелестью, но не могло заслонить Некрасова с его «холодно, странничек, холодно». С равнинами, которые белеют под снегом, и чернеется лес впереди, и... и что? И, собственно, всё. Ах, да. Еще за корень древесный запнувшийся полоз скрипит, и визжит, и по сердцу скребет. Безлюдное русское раздолье в сокращенном изложении для самых непонятливых.

То есть ничего особенно хорошего на самом деле. Тем более что необходимость отапливать производственные и жилые помещения сильно увеличивает себестоимость продукции и стоимость жизни. На морозе дебет с кредитом едва сходятся, как полы худого армяка вышеупомянутого некрасовского странника.

Возможно, впрочем, это не более чем детская болезнь левизны, незрелое сострадание литературным героям как живым людям, тяжелое отравление кни-

гами Диккенса, Гринвуда (кто-то, наверное, помнит «Маленького оборвыша»), Короленко и прочих защитников тех, кому холодно, потому что на теплую одежду денег нет.

Надо как-то бодрее.

Итак: «Зима — это модно!» Правда, авторы указанной рекламной передачи несколько перестарались в описании мехов и аксессуаров. Упоминался, например, платиновый «Ролекс», который очень хорошо что-то там оттеняет. Не простой и даже не золотой, а именно платиновый. Очевидно, он наилучшим образом гармонирует с морозной пылью, которой будет серебриться бобровый воротник или соболья манжета потенциального покупателя.

Тут важно не съехать в фельетон и примитивную социальную критику. Хотя, конечно же, реклама зимней моды на фоне вымерзающих российских городов выглядит особенно прелестно. Как-то очень по-русски и очень, кстати, традиционно. В начале XX века один замечательный русский промышленник (меценат и коллекционер, не какой-нибудь темный Кит Китыч) возил свои сорочки стирать и крахмалить в Лондон. С одной стороны, конечно, на свои гуляет. Нельзя запретить человеку быть настоящим европейцем в этой полу-Азии.

Однако, с другой стороны, достирались и докрахмалились до полного озверения обездоленных масс в 1917 году и в последующие боевые годы. Виноват ли в этом любитель импрессионистов и хорошо отглаженных манишек? И вообще, что такое «виноват» в социально-культурном смысле?

Но я не о социальной ответственности бизнеса. И даже не о хорошем социальном вкусе в отдельных рекламных текстах, хотя с этим у нас тоже напряженно.

Речь идет об утраченной целостности мира. И внутреннего мира личности — в первую очередь. Во всех измерениях — в сиюминутной современности и в исторической ретроспективе, а также в мыслях и переживаниях отдельного человека.

Кто-то скажет, что распад великой империи сделал невозможной внутреннюю интеграцию личности. Как будто всякий Пупкин по факту рождения и обитания на зимних просторах имперской России концентрировал в себе ее всю, от финских хладных скал до пламенной Колхиды, а вот теперь, понимаете ли, он тихо спивается. Потому что образовавшуюся в его душе пустоту можно заполнить только водкой. Или беспросветной злобой, что, в принципе, не исключает алкоголизма.

Впрочем, про Пупкина я зря. Явление неспецифично для России. Подобные же страдания испытывает любой маленький имперский человек (француз или британец), когда его империя начинает рушиться. Даже португалец — даром что мы его собрались догонять по уровню ВВП на его постимперскую португальскую душу.

Не исключено, впрочем, что все происходит наоборот. Сначала распадается внутренний мир человека — и теряет способность содержать в себе империю. И она с тихим шуршанием оползает, хороня массу интересных вещей, бесчеловечных учреждений и ни в чем не повинных мирных жителей. Которые если в чем и виноваты, то только в том, что их бедные души вдруг перестали вмещать величественную целостность мира.

Нет, это не спор о курице и яйце, о причинах, бессильно цепляющихся за следствия. Сейчас мы только-только начали всерьез ощущать кончину Советского Союза. Но начало его конца пришлось на изобретение спецхранов и главлитов, отсекавших культуру от народа и тем самым разрушавших целостность внутреннего мира каждого отдельного человека. Потому что эта целостность лишь повторяет непрерывность во времени и слаженность в пространстве большого социально-культурного организма.

А зачем, почему изобретали главлиты и спецхраны? Не исключено, что из-за того, что указанный коллекционер крахмалил сорочки в Лондоне. Поэтому-то собранную им коллекцию импрессионистов, постимпрессионистов и прочих авангардистов надежно спрятали лет на сорок. Но когда показали снова, было уже поздно. Картины типа «Опять двойка» и «Допрос коммуниста» уже сделали свое дело. Раньше ими любовались всерьез, на регулярных и безальтернативных выставках МОСХа. Теперь любуются как бы в шутку, на выставках типа «Коммунизм как фабрика мечты».

Один поэт был убежден, что есть ценностей незыблемая ска́ла. Жизнь его здорово поправила.

Но почему этот самый русский промышленник и меценат возил свои сорочки в Лондон? Да потому что его отец и дед были рабами. А почему их хозяин так долго не давал своим рабам свободу? А потому что морозной пылью серебрился его бобровый воротник. Вот и кольцо нарисовалось.

Говорят: «Беспредел, беспредел»... Нынешний беспредел начался лет семьдесят назад — в пору наведения самого что ни на есть крепкого порядка. Гайки закрутили так сильно, что окончательно сорвали резьбу — и с государственных институтов, и с мозгов уважаемых сограждан. Каковые сограждане сами тянули за гаечный ключ, старались, бедняжки.

Самая короткая и самая печальная на свете сказка: «Жила-была маленькая девочка... Сама виновата!»

Но давайте снова про веселое. Зима все-таки. Слово за слово, а там и масленица.

В этом сезоне зимнюю одежду принято покупать в «Снежной королеве». Этот сезон, как всякое наличное здесь-и-сейчас-бытие, как всякий, не побоюсь этого слова, «Dasein», постоянен в своей скоропреходящей моментальности. Сейчас = всегда, «этот сезон» есть любой сегодняшний и завтрашний сезон. И вчерашний тоже, только надо немножко напрячь память. Тем более что воспоминание не всякий раз есть оживление прошедшего. Гораздо чаще это проекция настоящего в некое воображаемое пространство, которое мы условно называем прошлым.

Поэтому и оживление прошлого вторично по отношению к проекциям настоящего. Которое, в свою очередь, целиком вырастает из прошлого... Тьфу!

Но остается вопрос: жизнь моя, иль ты приснилась мне?

Иначе говоря, прошлая жизнь страны и мира, и моя в частности, она, вообще, была?

Это совершенно непонятно. Скорее всего, все-таки нет, ее не было. Во всяком разе, не было чего-то отстоявшегося и безусловного, что можно перелистать и снова поставить на полку. Но вы не огорчайтесь. Жизнь есть сейчас — уж какая есть, извините, товарищи, но другой жизни у меня для вас нет. Текущая жизнь выстраивает бывшее по мерке настоящего. А поскольку настоящее изменчиво (выгляните в окно или загляните в телевизор), то и бывшее (прошлое то есть) тоже не стоит на месте.

Вопрос о целостности бытия из области чистого философствования перешел в разряд практических. Распадение на подробности и частности стало знаком времени. До смешного. Мнения аудиторий разных телеканалов и радиостанций (судя по опросам зрителей-слушателей) соотносятся зеркально-симметрично. Одни считают, что президентом должен стать частный предприниматель. Другие — что частное предпринимательство как таковое надо извести под корень. Третьи (к сожалению или к счастью, самая многочисленная группа) вообще не понимают, о чем, собственно, речь, не помнят фамилий и не узнают лиц.

От вопроса «что это было?» устали все — и простой народ, и интеллектуалы. Так и не разобрались с революцией, войной и победой, с советскими годами. Кажется, на это уже махнули рукой все, кроме великодержавных идеалистов, рыдающих по поводу отсутствия национальной идеи.

Зима, зима — вот она, наша идея. «Россия — ледяная равнина, по которой носится лихой человек», — записывал Чехов, цитируя, кажется, Победоносцева.

К зиме Ленину шьют новый костюм, о чем сообщили по телевизору и показали весь гардероб бессмертного В.И.: от полувоенного френча до вполне светского пиджака. Мелькнуло даже нечто с каракулевой шалькой — очевидно, это он носил во время путешествия в Тюмень в 1941—1944 годах.

Зима — это, конечно, холодно. Но модно.

С К У Ч Н Ы Е Р Е З О Н Ы

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Новый старый стиль

Россия и Петербург живут по булгаковскому принципу: что это у вас, чего ни хватитесь, ничего нет. В государственном масштабе нет «Общей газеты», старого НТВ, старого ВЦИОМа, Комиссии по помилованию. Одним словом, лодка утонула. В городском — скоро не станет Исторического архива. Госпожа Матвиенко обманула общественность, пообещав, что не вышвырнут невесть куда один из главных архивов страны, на который позарилось Управление делами президента. Общественность, как водится, утерлась. Дальше больше. В процессе благоустройства города к 300-летию случайно истребили «дуб Петра I» на Крестовском острове. Так себе был дуб, конечно, да и не дуб уже давно, а некий трухлявый зуб. Но неприятно, но — символично. А еще вечный огонь на Марсовом поле погасили. Дескать, собирается вокруг него по ночам молодежь и плохо себя ведет, пиво пьет, чуть ли не сосиски жарит. А если молодежь повадится справлять малую нужду на Александрийский столп на Дворцовой, что; столп снесут? Часть СМИ подсуетилась с идеологическим обоснованием: коммунячья выдумка этот вечный огонь, чуть ли не жидомасонская. Ага, и на площади Звезды в Париже его коммуняки зажгли. Между прочим, один из самых красивых городских видов был: ночь, поземка, Летний сад темнеет, призрак Павла I бродит вокруг Инженерного замка, и маленький, упрямый огонь в этом петербургском бреду.

Марсово поле вообще стало каким-то полигоном для властных эксцессов. Празднование 300-летия началось с того, что на Марсовом соскучившийся по командировкам в Чечню СОБР зверски избил митинговавших антиглобалистов: профсоюзников, нацболов и даже депутата областного парламента. Определение «зверски» не передает ужаса, который продолжался в отделениях милиции, где задержанным просто-напросто целенаправленно ломали руки-ноги.

А правление госпожи Матвиенко тоже с мордобоя началось. На пресс-конференции девушка-нацболка кинула ей в лицо букет гвоздик. Девушке досталось, но это уже «профессиональный риск». А начальник фотослужбы питерского «Коммерсанта» Сергей Семенов час провалялся на земле, потом простоял у стены со связанными за спиной руками. За то, что снимал. Все файлы из цифровой камеры стерли, естественно. А фотокору из «Делового Петербурга», которая снимала, как ломают Сержа, пленку засветили. Под аккомпанемент речей «комсомольской богини» про новый стиль отношений с прессой.

Новый стиль: на вступлении нового губернатора в должность прессу вообще заперли на ключ в отдельном помещении. Новый стиль: на открытии скульптурной композиции Михаила Шемякина перед Константиновским

дворцом тогда еще представительница президента в федеральном округе первым делом уселась на бронзовый трон.

Новый стиль: при Ельцине журналистов убивали, как кроликов, но никто не боялся — теперь практически не убивают, а боятся все.

Комсомольские секретари, думаю, самая подлая, самая развращенная, самая циничная советская каста. В Питере их праздник, их городское правительство. Даже сугубый демократ может уважать кого-то из секретарей обкомов партии, восхищаться железобетонностью «красных директоров». Комсомольские функционеры ничего, кроме брезгливости, не заслуживают.

Сергею Семенову вообще везет. В начале года он ни с того ни с сего, возвращаясь с работы, получил в метро от мужичонки (типа три ходки, два побега) ножницами в лицо. Миллиметры до глаза. Любому неприятно, фотографу вдвойне. Старый боец, Серж мужичка догнал, отрихтовал и сдал ментам. Сергей стал первым почетным членом общества избитых сотрудников питерского «Коммерсанта». С начала года в обществе уже четыре члена. Самое обидное, что не за политику бьют, даже не с целью ограбления, а так. Вот я теперь не могу без тошноты слышать разговоры про славянское братство, вечную русско-сербскую дружбу. Отдохнул с женой в Черногории — ухо пришивать пришлось. Нет, сначала, само собой, побратались с прогрессивной молодежью в баре, куда зашли пропустить стаканчик перед сном. Они ракию выставили, потом мы. Стоило жене уйти в туалет, разговор пошел по-деловому. «Русский брат, хочешь еще ракии?» — «Нет, спасибо». Ну, поехали: «Твоя жена — курва!» Дескать, что ты на это скажешь? Марину тоже били, но — с какой-то непонятной предупредительностью — не в лицо. Надо же, ошеломленно рассказывал я потом другу, это же не в Белграде было, там бы я не удивился, смотрел «Бочку пороха», а в Черногории, которую даже американцы не бомбили. «Может, — задумчиво сказал добрейший друг, — зря не бомбили?» Да и мне грезилась страшная месть, что-то вроде финала «Догвиля» с молчаливой зондеркомандой, которая бы все эти пляжные кафе сожгла вместе с братьями-славянами.

Такое ощущение, что неизбитых вокруг уже не осталось. Отправился снимать швы к другу, доктору микробиологии. У Саши на лбу — шрам дай боже. Зашел, называется, вечером в родную парадную. Володя Линдерман, он же товарищ Абель, даже никуда не заходил. Присел в 11 утра на скамеечку на Черной речке, очнулся в больнице. По человеку видно, что взять у него нечего: политика. Менты предложили признать, что он сам так неудачно упал, что придушил себя до потери сознания и обе челюсти сломал. Так же неудачно, по официальной версии, попадали и антиглобалисты с Марсова поля.

Культурные тусовки все чаще напоминают какие-то посиделки политических инвалидов. В начале ноября прошел очередной, уже шестой, фестиваль «Чистые грезы», придуманный Александром Башировым. Председатель жюри — Рашид Нугманов, автор незабвенной «Иглы». Боевой киносборник «Лимонка-видео» представляет тот же Абель. «Рашид, познакомься, это Володя, он в Латвии в розыске, только что из Лефортово вышел. Володя, познакомься, это Рашид, он в розыске в Казахстане за то, что ему Назарбаев не нравится». Такого крепкого рукопожатия я давно не видел. Пора новый Интернационал создавать. Тем более что к компании вскоре азербайджанский друг присоединился. Сидел он как-то в казарме с приятелями из бакинского ОМОНа. Потом все собрались и куда-то поехали. И он с ними. Думал, в магазин. Оказалось, президентский дворец штурмовать. Теперь в Питере живет, Бараева в телесериале играть собирается. И даже справкой для ментов обзавелся, что у него такой вид потому, что режиссер Бортко ему запретил бороду сбривать.

Вообще, в Питере менты с юмором. Внимательно изучив как-то ночью наши с женой паспорта, спросили: «А вы знакомы друг с другом?»

То-то я думал, почему при упоминании имени Нугманова алма-атинские журналисты бледнеют и оглядываются. Восхитительный город Алма-Ата, почти как Юрий Домбровский описывал. Гостеприимный — не то слово. Только подмороженный. И документальный конкурс кинофестиваля «Звезды Шакена» открывается фильмом о вокальном даровании дочки президента.

Впрочем, я преувеличиваю. Не все вокруг избитые или объявленные в розыск. Есть еще одна категория людей. Два очень хороших городских журналиста, активисты антиматвиенковской кампании притом, наотрез отказались быть модераторами «круглого стола», который на «Чистых грезах» завершал двухдневный показ документальных фильмов о Чечне. Тех самых, что запретили в московском Киноцентре. На одного из них смотреть было страшно. Он то бледнел, то зеленел, то покрывался испариной. И в конце концов нашел неотразимый, как ему казалось, аргумент: «Зачем вам это надо? У вас что, там кто-то погиб?»

«Круглый стол», не раздумывая, согласился вести Юлий Рыбаков, депутат Госдумы. Ему-то что. Родился в лагере. Сам шесть лет отсидел при Брежневе.

Писатели из «демократического» Союза тоже отличились. Руководство Союза предложило внести дополнение в устав, чтобы исключать можно было не только за порочащие писателя поступки, но и за действия, наносящие «ущерб Союзу» в целом. Весь базар для того, чтобы Виктора Топорова исключить, который пишет обо всех литературных генералах, что думает. И про Матвиенко, кстати, тоже. На секундочку, исключить из Союза писателей человека, в переводах которого мы читаем Эдгара По, Джона Донна, Оскара Уайльда. Но писатели у нас оказались — кремень. Автор гениальной перестроечной поэмы про «дядю Мишу», который «перестраивал сарай», Геннадий Григорьев вопил из зала: «Так что же, если я пепельницу разобью или Попову (Валерий Попов — председатель Союза. — *М.Т.*) по морде дам, меня исключат?» Кто-то почувствовал себя на митинге образца 1989 года и академика Сахарова с Пастернаком вспомнил. Короче говоря, из Союза теперь по уставу вообще никого исключать нельзя. Даже за злостную неуплату членских взносов, не говоря уже о таких мелочах, как каннибализм или захват заложников.

И, надо сказать, на общем угрюмом фоне этот коллективный всплеск писательского безумия показался почти что лучом света в темном царстве.

НА ВСЕХ НЕ ХВАТИТ

АЛЕКСАНДР СОКОЛЯНСКИЙ

О свойствах трагедии в эпоху перенаселения

14 ноября в Доме-музее Ермоловой, замечательном двухэтажном особняке, который пережил и пожар 1812 года, и всех градостроителей, на него посягавших (это старейший из домов Тверского бульвара), должна была состояться небольшая встреча театралов. Людям захотелось порассуждать о том, как существовал в XX веке и как существует (если существует) сегодня жанр трагедии: лучшего места, чем дом величайшей из русских трагических актрис, нельзя было и придумать. Название для встречи предложила Инна Натановна Соловьева, и каждый, кто помнит пьесу «Лес», оценит прелесть этого названия: «Нужна трагическая актриса? Возможно».

Я пришел на эту встречу с томиком стихов Бродского и кое-какими соображениями общего порядка, соображениями, которые мне хотелось именно обсудить, уточнить, может быть, пересмотреть.

Речь пойдет не о той трагедии, какую мы себе представляем, говоря о трагических актрисах, будь то Мария Николаевна Ермолова или почтившая нас своим присутствием Ольга Михайловна Яковлева. Речь пойдет о том, как в XX веке исказился облик трагического искусства, об идее жанра. Я не смог бы выбрать спектакль и ткнуть в него пальцем: вот то, о чем я говорю. Я вообще собираюсь говорить не столько о спектаклях, сколько о стихах, но полагаю все же, что эти стихи имеют некоторое (про себя думаю: самое прямое) отношение к нашим размышлениям о трагическом театре.

Вообще-то, стихи не стоит использовать в качестве аргументов. Вообще, но не в нашем случае, поскольку это стихи Иосифа Бродского — великого поэта, само собой, но также крупного и оригинального мыслителя. Это не просто «умная», это думающая поэзия. Давно замечено, что у Б. одна и та же мысль может развиваться и в стихотворении, и в статье: именно развиваться, а не существовать как афоризм.

Итак: в 1991 году Б. написал довольно длинную вещь (двенадцать семистиший) с очень интересным названием: «Портрет трагедии». Значительность стихов несомненна — Антон Нестеров в своем небольшом исследовании попросту назвал их «финальным манифестом» поэта («Русский журнал», 2001, № 2). Я не думаю, что он прав, «Портрет трагедии» создан, если верить авторской датировке, именно в то время, когда Б. пишется хуже всего. 1990—1992 годы — всего шесть стихотворений. В конце 1992-го, после «Колыбельной», написанной к Рождеству Христову (писать стихи к Рождеству для Б. в последние годы стало душевной потребностью и радостью), вновь появится непринужденность поэтического дыхания, Б. будет писать много и замечательно. «Колыбельная», вернувшая воздух, и сама есть, от начала до конца, чудо чистоты и ясности:

Родила тебя в пустыне
я не зря.
Потому что нет в помине
в ней царя.

[...]

В ней судьба открыта взору.
За версту
в ней легко признаешь гору
по кресту.

А в конце — одно длинное предложение, и Вифлеемская звезда в нем вполне традиционно уподобляется лампе (ср. «Созерцание» Рильке в переводе Пастернака: «...а крайняя звезда в конце села — как свет в последнем домике прихода»), но сравнение получает потрясающе неожиданный смысл:

Привыкай к пустыне, милый,
и к звезде,
льющей свет с такою силой
в ней везде,

будто лампу жжет, о сыне
в поздний час
вспомнив, тот, кто сам в пустыне
дольше нас.

Эта внезапная вспышка сострадания к одинокому Богу-Отцу — одна из самых дивных концовок во всей русской лирике, заставляющая вспомнить о Мандельштаме, о Цветаевой, о Баратынском. Сейчас мы почувствуем, как отличается от этих стихов «Портрет трагедии» — намеренно риторичный и тяжеловесный, написанный металлическим, весьма угрюмым дольником. В самом ритме можно ощутить — писалось с трудом.

Заглянем в лицо трагедии. Увидим ее морщины,
ее горбоносый профиль, подбородок мужчины.
Услышим ее контральто с нотками чертовщины:
хриплая ария следствия громче, чем писк причины.
Здравствуй, трагедия! Давно тебя не видали.
Привет, оборотная сторона медали.
Рассмотрим подробно твои детали.

Действительно, рассмотрим детали: глаза — «расширенные от боли зрачки, наведенные карим усильем воли», рот — «с расшатанными цингою клавишами, с воспаленным вольтовою дугою нёбом, заплеванным пеплом родственников и пургою». Голое, похотливое «немолодое мясо». Трагедия у Б. — вульгарная баба, умеющая изнасиловать всех скопом. Как пишет сам Б.:

Вдохнуть ее смрадный запах! Подмышку и нечистоты
Помножить на сумму пятых углов и на их кивоты.
Взвизгнуть в истерике: «За кого ты
Меня принимаешь!» Почувствовать приступ рвоты.

Дальше описано, как эта похабная дрянь начинает действовать — и не покориться ей нельзя, можно лишь подвести итог.

Раньше, подруга, ты обладала силой.
Ты приходила в полночь, махала ксивой,
цитировала Расина, была красивой.
Теперь лицо твое — помесь тупика с перспективой.
Так обретает адрес стадо и почву — древо.
Всюду маячит твой абрис — направо или налево.
Валяй, отворяй ворота хлева.

Выдохнув, заметим: всё, чем искони славна трагедия — сила, власть, страсть, — осталось при ней. В наличии имеется даже метафизическое чувство, но и оно стало омерзительным: эти самые «кивоты пятых углов» — вещь похуже любой черной мессы. Грязная сволочь трагедия в XX веке, по мысли Б., занима-

ется тем, что превращает людей в стадо (не «человека в животное», а именно «людей в стадо» — это для Б. очень важно) и загоняет в хлев.

Откуда такой ужас на нашу голову? Откуда такое отвращение к трагедии у поэта, наделенного исключительно сильным и зорким умом?

Можно, конечно, сказать, что первый опыт недоверия к трагедии Б. дала советская жизнь, исключавшая возможность трагического поступка и обесценившая, разменявшая на вздор трагическое переживание. В 1969 году Б. написал цикл стихов «Из «Школьной антологии»: о давних знакомых, с которыми жизнь сотворила то, что сотворила, — все несчастны, а впрочем, на что еще можно было надеяться? К нему примыкает стихотворение «А здесь жила Петрова. Не могу...», которое кончается так:

Теперь она в милиции. Стучит
Машинкою. Отжившие матроны
Глядят в окно. Там дерево торчит.
На дереве беснуются вороны.
И опись над кареткою кричит:
«Расстрелянные в августе патроны».
Из сумки вылезают макароны.
И за стеной уборная журчит.
Трагедия? О если бы.

Не нужно объяснять, как работают эти самые «вороны-патроны-макароны», передавая ощущение беспросветной скудости и серости мира; возьмем одну последнюю строку. Петрова, кто бы она ни была, окончательно несчастна потому, что ощутить свое несчастье уже не способна: ощущения выцвели, стерлись. Бродский едва ли не желает ей беды — как Ходасевич когда-то, сам себе ужасаясь, пожелал бледной немочке Марихен быть изнасилованной и убитой («An Mariechen», 1923). О, если бы случилась трагедия — но трагедий не бывает, и это отвратительней всего для сочувствующего наблюдателя. Не стоит ставить в кавычки эпитет «сочувствующего»; стоит подумать, что делает жизнь в состоянии «трагедии-о-если-бы» с людьми, не утратившими чувство трагизма, в частности трагизма серых сумерек, обеспеченных навсегда. К каковым людям, насколько я понимаю, в конце 60-х уже причислял себя каждый мало-мальски вольнодумный интеллигент.

Если говорить о большинстве — такое состояние, дающее массу поводов для любования собственной незаурядностью, обезволивает и развращает. Дело начинается с рефлексии, доводит до рассуждений насчет моральной относительности и кончается прямыми подлостями, которые, что важно, нимало не мешают чувствовать себя трагическим персонажем. Театром рубежа 60—70-х годов человек, находящийся в неизживаемом состоянии «трагедии-о-если-бы», полностью оправдан: в виду я, конечно, имею «Утиную охоту» (1968) Александра Вампилова, лучшую пьесу того времени. Все помнят, как вампиловского Зилова играл Олег Даль в не очень удачном фильме «Отпуск в сентябре» (1979), но стоит вспомнить и то, как Даль сыграл чеховского Лаевского в «Дуэли», превосходно экранизированной Иосифом Хейфицем («Плохой хороший человек», 1973). Здесь рефлексирующий герой «трагедии-о-если-бы» оказался существом неприглядным, чтоб не сказать хуже.

Что касается самого Б., для него распространенность интеллигентских переживаний в духе Зилова — Лаевского была свидетельством ущербности и нечистоты. В эти годы Б. уже твердо знает то, о чем скажет в 1987 году в Нобелевской лекции: «Великий Баратынский, говоря о своей музе, охарактеризовал ее как обладающую «лица необщим выраженьем». В приобретении этого необщего выраженья и состоит, видимо, смысл индивидуального существования». Задача человека, говорит Б., — «избежать тавтологии, то есть участи, известной иначе под почетным именем «жертвы истории». Существование в искусстве накладывает дополнительные ограничения и обязательства, но пересказывать общеизвестный текст значило бы умножать число тавтологий.

Знак равенства между «трагедией-о-если-бы» и трагедией как таковой нельзя ставить ни в коем случае: это понятно. Зато непонятно другое: как можно избежать жизненных тавтологий в мире, где проживают пять миллиардов человек. Трагический герой, равно как и жертва суть не только «крупные личнос-

ти», они по определению уникальны и именно в силу своей уникальности общезначимы. Невозможно представить себе трагедию, происходящую на периферии мироздания. Где возникает трагический вопрос — там и центральный узел бытия (вспомним о греческом философе, которого в застолье посадили с краю), и от того, как этот вопрос решится, всегда зависит судьба всех. У Б. сформулировано красиво: «В настоящей трагедии гибнет не герой — гибнет хор», но это совсем не новость. Гибель, точнее, равнозначное ей перерождение хора мы видим уже у Эсхила в «Эвменидах».

И тут я рискну сказать следующее: сострадать гибнущему хору можно лишь постольку, поскольку он немногочислен. Избыточное количество уничтожает качество; в этом, и только в этом, смысле для нас важен риторический вопрос Адорно: как можно сочинять музыку после Аушвица? Можно-то оно можно, однако середина XX века ткнула всем сочиняющим в лицо вопрос: можно ли испытать сострадание к миллиону человек, гибнущих одновременно?

Можно попытаться умереть вместе с ними, как Симона Вайль, которая в 1943 году жила в эмиграции, лечилась в эшфордском санатории, свела свой рацион к пайку, назначенному немцами для населения оккупированной Франции, и умерла, по всей видимости, от недоедания. Можно ужаснуться, как ужасается любой человек, впервые узнавший, что такое Холокост, ГУЛАГ и, к несчастью, т.д. Однако «ужасное» и «трагическое» — вещи очень разные, в том числе и в эстетике. Ужас-то как раз вытесняет из человека способность к состраданию и «очищению страстей» — к сути зрительского взаимодействия с трагедией, как учил Аристотель. То, что работало в полисе, перестает работать в мегаполисе.

Перспективы? Они, согласно Б., плачевны уже потому, что количество людей множится. Он не пророчит, а констатирует («Сидя в тени», 1989):

После нас — не потоп,
где довольно весла,
но наважденье толп,
множественного числа.
Пусть торжество икры
над рыбой еще не грех,
но ангелы — не комары,
их не хватит на всех.

«На всех» не может хватить ничего, кроме зла — нецеленаправленного, безадресного зла. В тех же стихах Б. рекомендует себя как «тот, кому застать повезло уходящий во тьму мир, где делая зло, мы знали еще — кому»; жизнь в этом мире редко бывала счастливой, еще реже — праведной, но обычных человеческих сил хватало на то, чтобы сделать ее осмысленной. В «наважденье толп» осмысленность почти исключается и требует сверхчеловеческих усилий. Никакого «центра бытия» быть уже не может (к чему, собственно, и ведет глобализация), полуодушевленное человеческое множество занимает место героя, и к нему, вместо обещанного довольства, приходит именно такая трагедия, какая была описана в стихах 1991 года.

Что сегодня еще не исключает появления трагедии, какой она была прежде. В одном из выступлений в Доме-музее Ермоловой уже прозвучало: спрос не всегда рождает предложение, иногда случается наоборот. И это одно из принципиальных различий между искусством и жизнью. Хорошая актриса с задатками трагедиантки плюс режиссер, ставящий перед собою серьезные и ответственные задачи, плюс желание отсоединиться от большинства, к которому равно принадлежат олигархи и нищие, диктаторы и их подданные (в XX веке эстетические воззрения тиранов, за исключением разве Пол Пота, всегда совпадали с вкусами большинства тех людей, которых они тиранили), — и мы еще можем услышать кое-что похожее на «двойною рифмой оперенный стих». Шакалы уже пришли на растерзанье музы, но она еще жива и работоспособна. И если нужны доказательства, то вспомним совсем недавний и безоговорочно великий фильм о коллективном палаче и торжествующей жертве: что такое «Догвиль» Ларса фон Триера в рассуждении театральных жанров, если не практически чистая, девяносто шестой пробы трагедия?

средства

(1) В своей работе студия TeleType использует самые современные технологии. Наши специалисты в совершенстве владеют новейшими инструментами для создания и поддержки сайтов.

Мы используем уже готовые базовые решения и технологии, осуществляем их доработку и адаптацию для конкретных проектов, избегая дополнительных затрат на процесс разработки «с нуля». Именно поэтому мы можем позволить себе уделить больше времени и внимания созданию качественного графического дизайна.

достижения

(2) После четырех лет успешной работы на российском интернет-рынке мы можем гордиться более чем 80 проектами, украшающими сеть.

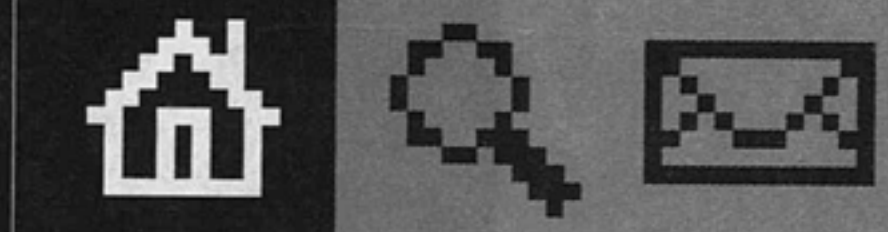
Среди них:

www.hitachi.ru
www.milagro.ru
www.diners.ru
www.wbd.com
www.zenit.ru
www.interros.ru
www.pliva.ru
www.wbd.ru
www.k2r.ru
www.mmbank.ru
www.dresdner.ru
www.chisto.ru
www.am-aton.ru
www.mosinsur.ru

и многие другие

цели

(3) Мы специализируемся на профессиональном превращении идей и желаний заказчиков в красивые, удобные, интересные и популярные интернет-проекты.



(в интернете)

www.teletype.ru

Москва, Романов переулок, дом 3, офис 87
(095) 203-48-28, 202-86-06, 202-44-53
E-mail: information@teletype.ru

TELE TYPE

И М Е Н А

Наталья Коляканова

Фото Н.Пабауской

НАТАЛЬЯ КОЛЯКАНОВА:

«Я — это крайний случай!»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Елена Кутловская. Вы окончили и актерский, и режиссерский факультет, зачем вам потребовалось последнее? Вы хотели всерьез заниматься режиссурой?

Наталья Коляканова. Понимаешь, быть все время в зависимости от чужой воли и чужого мнения... для моей свободолюбивой натуры очень тяжело. Я человек своевольный...

Е.Кутловская. А я слышала обратное практически от всех ваших знакомых.

Н.Коляканова. Всех легко обмануть. (*Смеется.*) Главное, не обманывать себя. У меня сейчас странный этап в жизни... Меня все спрашивают: «Что ты делаешь?» Ничего, сижу и «чищу карму». Осмысляю все свои поступки, слова, намерения. Все, что наработала за свою жизнь в театре и кино.

Мне все казалось, что жизнь принесет внезапные дары, а жизнь приносит исключительно пинки под зад... у меня физическое здоровье никудышное. И поскольку оно лишает меня всякой радости жизни, приводит в раздражение и уныние, хочется расчистить все, докопаться до причин своего нездоровья. Вот сижу и копаю.

Е.Кутловская. Столь тщательные раскопки что-то дают?

Н.Коляканова. У каждого по-своему. Люди моей профессии берут на себя столько эмоционального воза, не хочу сказать дряни, поэтому лучше скажу так — актеры берут на себя столько эмоциональной поклажи, нести ее с каждым годом становится все труднее и труднее. Эмоциональные перегрузки чреваты... Я так страстно была привязана к театру! Я ради него могла бросить все — семью, сына, мать. Лишь бы играть эти роли, лишь бы слышать речи Васильева... Кстати, выяснилось, что именно Васильев был моим самым крутым учителем (*смеется*) и самым крутым мучителем. Он так меня опускал, так долго и тщательно разрушал мою страсть к театру! То есть именно Васильев поддерживал во мне неимоверный любовный жар к сцене, подбрасывая в него поленья, чтобы я горела. И я так горела, так пылала, что в результате возненавидела все, что связано с театром.

Е.Кутловская. То есть теперь сцена для вас — это табу?

Н.Коляканова. Ну, я же работаю над собой. Табу было, когда я ушла с нее!

Е.Кутловская. А почему все-таки произошел разрыв с Васильевым?

Н.Коляканова. Я постоянно над этим размышляю, но каждый раз находится какая-то причина, которая на данный момент всплывает и вытесняет ту, что была за неделю до нее. Когда я уходила из театра Васильева, у меня была на то одна причина, потом мне стало казаться, что другая. Если же пытаться докопаться до основы основ, то реальная причина существует на таком тонком уровне, что ее высказать невозможно, потому что все мои слова будут неправдой в любом случае. «Мысль изреченная есть ложь...» Все, что я попытаюсь сформулировать, будет такой не истиной. Я боюсь тебя обмануть...

Е.Кутловская. Так это же самое гениальное — уметь нечаянно обманывать, особенно если «сами обманываться рады»...

Н.Коляканова. Я все равно боюсь... А может быть, не могу сказать правду, потому что она ускользает? В чем причина моего ухода от Васильева? Моя зацепленность за свои способности? За свою страстность и *такое* эмоциональное погружение в театральный мир, что я могла играть спектакль со страшнейшей пневмонией. С ужаснейшей температурой! Я так играла и жила каждый день. У меня вообще уже никакого здоровья играть не было. А я все играла, играла и играла. Это такой грех, такой порок — моя безумная страсть! Это неправильно с точки зрения высшей силы, которая нас наблюдает и не велит сотворить себе кумира, равно как говорит: не осуждай, не презирай, не будь высокомерна... А моя профессия насобирала все эти качества, которые и подорвали мое здоровье. Моя физическая немощь и послужила основой для того, чтобы я оставила театр. Я не могла играть спектакль, который должен был ехать во Францию, а Васильев это не понимал. Он хотел, чтобы я играла! Он был уверен, что я приползу и сыграю свою роль при любых обстоятельствах, даже умирая от боли. Для него это было однозначно.

Е.Кутловская. Теперь вы играете в кино. Разве кинороли не требуют таких же эмоциональных мук, как театр?

Н.Коляканова. Я не была к кино так привязана. Я в кино играла для радости! Когда снималась у Лунгина и в «Такси-блюз», и в «Свадьбе» — помню только ощущение легкости и радости! Радость именно от этой непривязанности к кинематографу. Знаешь, как жена, которая изнемогает от ответственности и обязанностей перед мужем, она так измучена, и вдруг у нее появляется любовник, к которому она с радостью бежит! У меня на съемках было ощущение, что я на стороне нашла любовника. Поэтому все, что я там делала, я делала играючи, я ни к чему не была привязана. Хотя у меня нет обольщения по поводу кино — потому что там оказываешься в ситуации, когда тебя выбирают. То есть ты должна, как невеста, сидеть и ждать, пока режиссер предложит роль. А я уже не хочу, чтобы меня выбирали. Я имею право выбирать сама! Может быть, такая установка опять-таки мне мешает, потому что я как бы не позволяю себе быть свободной, я опять начинаю ощущать свою зацепленность за что-то. Сейчас объясню, что я имею в виду. Есть такие актеры, которые настолько ни к чему не привязаны, что им дают крошечную роль и они из нее делают нечто неимоверное! Я тоже делаю это неимоверное, но я себя в этот момент еще и грызу! Как я позволила себе такую роль играть?! Эти мысли лишают меня *свободы!* Ну что я так надрываюсь? Сыграла — сделала подарок кинематографу (*смеется*) — и свободна! Я же, вместо этого, начинаю ругать себя — а ради чего, собственно, я такую невеликую роль играю, ради чего я заставила себя эти деньги получить? Наверное, мы все несвободны. И все живем в этом мире так, будто собираемся жить здесь вечность. Мы намерены чуть ли не памятник себе поставить и ради такой грандиозной задачи готовы все вокруг перелопатить, но забываем, что наша жизнь — всего лишь игра...

Е.Кутловская. Я наблюдала за вами много лет, и у меня как-то не сложилось впечатление, что вы собираетесь памятник себе воздвигнуть, скорее наоборот.

Н.Коляканова. Понимаешь, именно в том, что я разрушаю свой памятник, и есть обратная сторона гордыни.

Е.Кутловская. Наташа, но вы же уникальная актриса! Специалисты давно считают вас яркой, блестящей и даже гениальной. Зачем вы так себя бичуете?

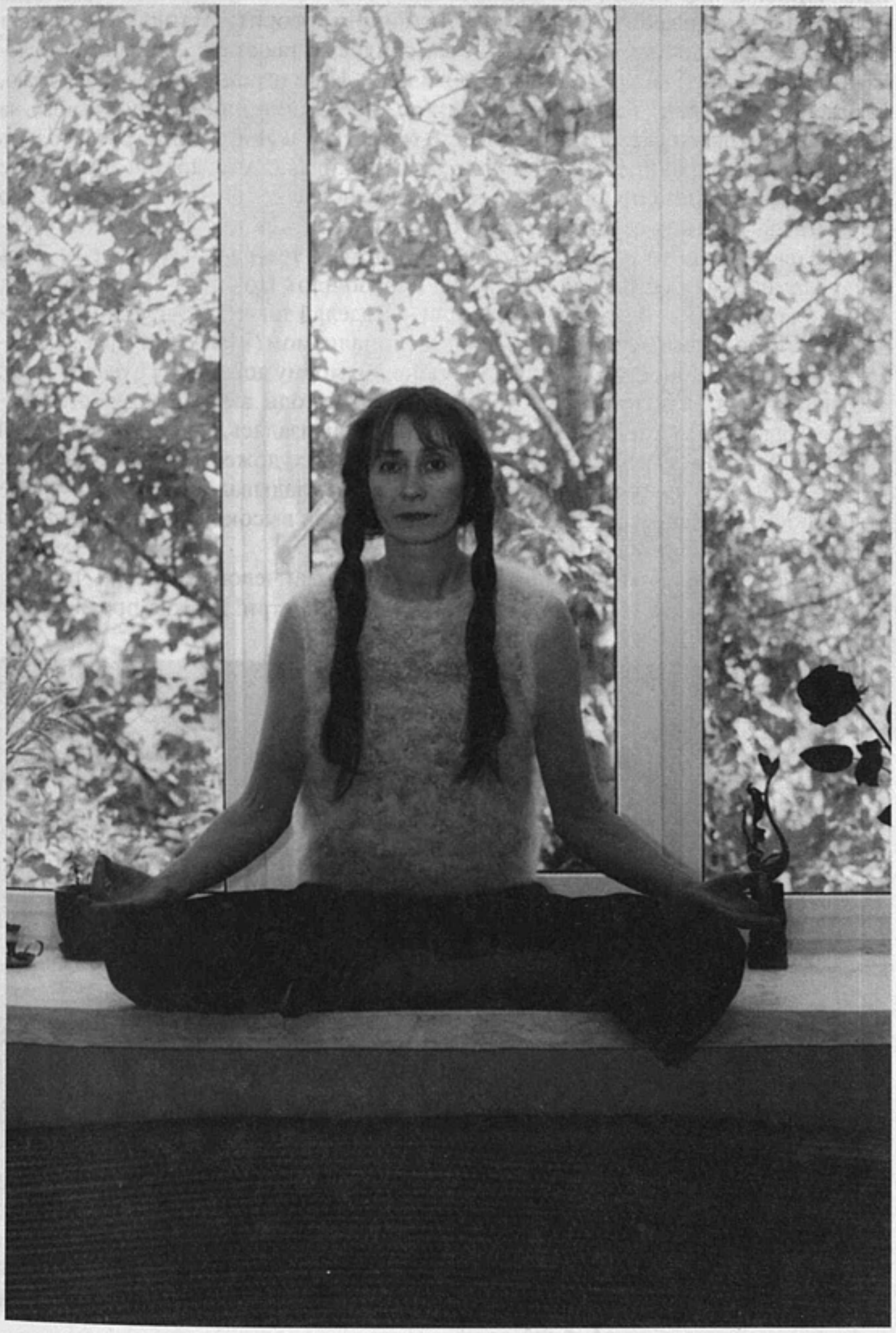
Н.Коляканова. Лена, я тебе вот что скажу: даже если у меня есть эти способности, мне их дал Господь Бог... а я их постоянно присваиваю. Я думаю, что это мои способности и я могу ими распоряжаться. А люди, которым даны способности, должны очень осторожно ими распоряжаться. Ты же помнишь истории талантливых людей, которые рано ушли из жизни? Они пришли для какой-то отпущенной им свыше цели, вдруг зацепились за свои способности и сказали: «Это *мое пространство*». Но ведь жизнь доказала им, разрушив всю их судьбу, что это пространство присвоено ими, потому что оно — высший дар.

Е.Кутловская. Значит, популярность или слава, которыми одаренный человек пользуется, ублажая собственное тщеславие и самолюбие, — тоже грех и прав

Васильев, что не хочет работать для зрителя, который требует самоотверженной игры ради самой игры? Хотя мне кажется, что обидно и глупо быть гением только для специалистов. Мне кажется, что нарочитая элитарность — на самом деле замкнутость, которая мешает профессии да и самому человеку.

Н.Коляканова. Вот, этот дефект тоже во мне есть, и я о нем думаю. У меня долгое время была установка, что быть «знаменитым некрасиво». И я стала распоряжаться своими способностями как бы сама для себя, а на самом деле, что здесь некрасивого — пользоваться заслуженной славой. Есть замечательные актрисы, которые не замечают, что они прославлены. Когда я иду зимой по улице — а у меня нет норковой шубы — и встречаю женщин в норковых шубах, я как-то сразу вижу, что идет шуба, а не женщина. А хочется обратного. Хочется независимости от шубы, от славы, от денег, от способностей. Хочется приятия жизненных обстоятельств такими, какие они есть, и всех обстоятельств, а не одного.

Кто мне мешал всегда? Сама себе и мешала. Я это осознаю и пытаюсь ис-

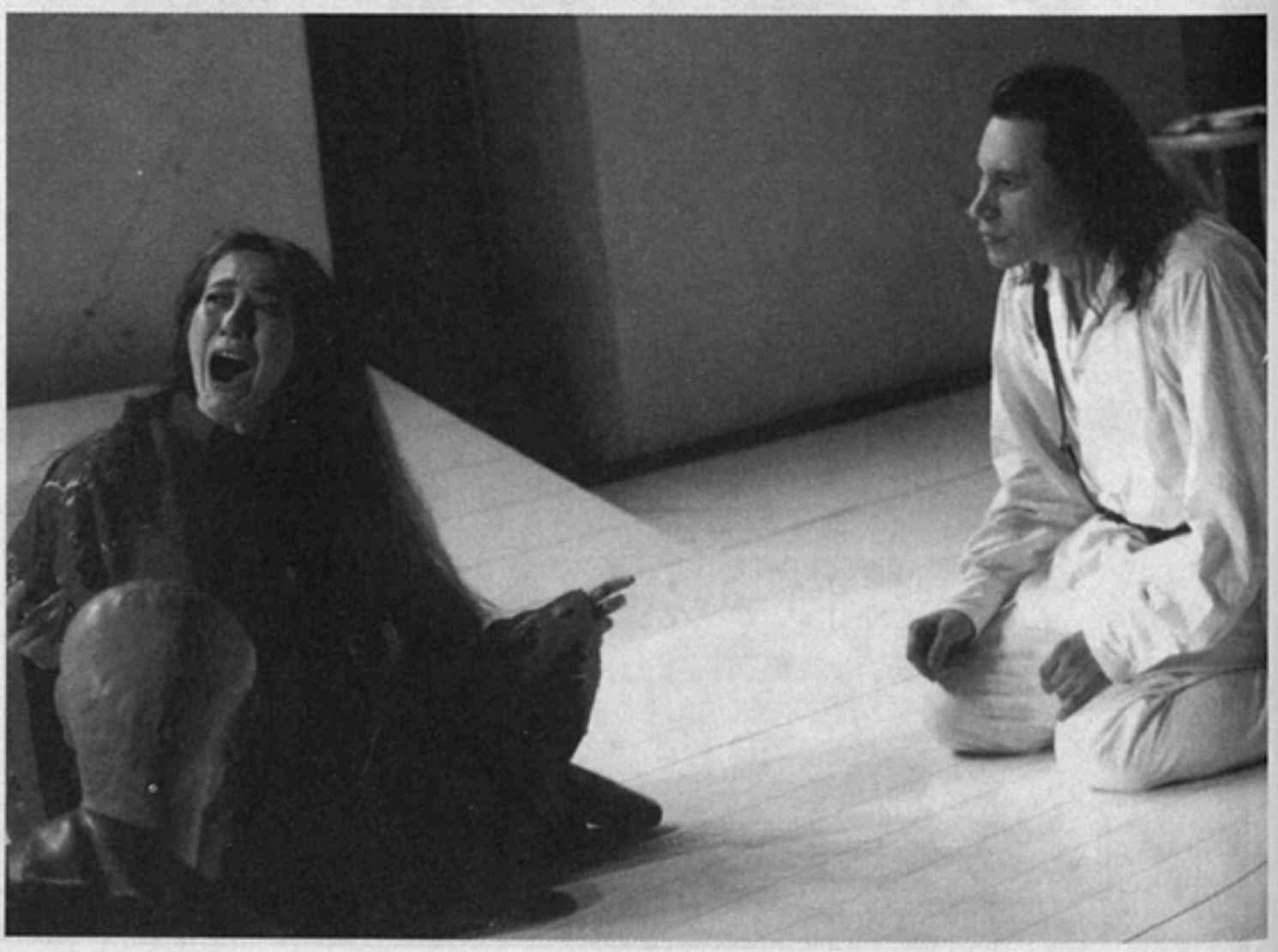


Наталья Коляканова
Фото Н.Пабауской

править. У меня недавно была история с Ренатой Литвиновой, которая разрушила мои представления о том, что я обладаю какими-то способностями, и уж тем более некоторое ощущение, будто я гениальная актриса. Произошедшее разубедило меня думать или позволять себе думать, что я могу быть лучше других, хоть в чем-то. Я пришла на съемочную площадку и *не смогла* сделать то, что Литвинова от меня хотела, потому что у меня было свое представление о том, что я должна делать и играть. Ведь *я знаю все, как и что*. То есть моя *знающая натура* потерпела катастрофическое поражение. Рената всего лишь предложила повторить за ней текст, а у меня внутри все вдруг так взбунтовалось! Как?! Это *я* должна повторить за ней?! Я, Наталья Борисовна, буду повторять с голоса режиссера? А рядом со мной была девушка, которая как ей сказали, так и сделала, и от нее не исходило никакого сопротивления, никакого негатива, только *позитив*! И Ренате понравилось. Потому что ей, Ренате, было, куда вложить то, что переполняло ее и рвалось наружу. Грубый пример, почему Пушкину нравилась Наталья Николаевна? Была такая пустота, которую можно было заполнить собой... А я пришла уже со всем своим грузом! Литвинова говорит: «Наташ, мне мешает твой профессионализм!» У меня сразу все сбилось... так стало... думаю, а что делать? Она говорит: «Сиди и просто плети косу. И не играй ничего!» А я думаю, как же это не играй? Как говорил один комический актер: «Если я вышел на сцену, то я должен сесть мимо стула». Я же актриса. Я должна играть, то есть сесть мимо стула! И после съемки я долго переживала. А на другой день, после тщательного анализа произошедшего, извинилась перед Литвиновой за то, что не смогла выполнить ее пожеланий, а она извинилась за то, что не смогла работать правильно, за то, что не знает, как работать с театральным актером. Весь следующий день я осмысляла — что же произошло? Почему я не смогла? Ну, сказали «прыгни» — и прыгнула, сказали — «сделай так»! А почему я не смогла это сделать со своим, елки-палки, профессионализмом? Наверное, меня ударили по моим способностям, по моей гордыне, по моему доверию. По всему тому, что накопилось за долгие годы. То есть за долгие годы актерской работы профессия дала мне мастерство, и я к нему так привязалась, что оно стало моей *художественной гордостью* (*смеется*), и в итоге, моя художественная гордость не позволяла что-то другое мне делать... То, что не укладывалось в рамки мастерства, профессионализма, в рамки моего понимания высококлассной игры. Это катастрофа! Особенно для творческого человека...

Е.Кутловская. Но вы же абсолютно не конфликтный человек.

Н.Коляканова. Всем так кажется. Я конфликтна внутри! Я стою против всего!



Наталья Коляканова в спектакле «Каменный гость», режиссер Анатолий Васильев

Наталья Коляканова

Я когда прихожу впервые на съемки, на театральные подмостки, я сразу же встаю в оппозицию... помнишь, у Цветаевой:

Так, наконец, усталая держаться
Сознаньем: перст и назначеньем: драться,
Под свист глупца и мещанина смех —
Одна из всех — за всех — противу всех! —
Стою и шлю, закаменев от взлёту,
Сей громкий зов в небесные пустоты.

И стою, как стена, против всего и всех — против того, как актеры играют, как режиссер говорит. Меня как-то Жолдак позвал в свой в спектакль. И я в таком негативизме просидела у него на репетициях, изнемогая от того, что была против всех и всего! А потом я вышла и сыграла роль, так как я хочу, настояла на своем! (*Возмущенно.*) На своем профессионализме и мастерстве. Потом все говорили мне: «Как гениально!» А я после этого всего свалилась от физической болезни и лежала как бревно. Я заболела так сильно, что думала — сдохну. Вот чего мне стоит мое настаивание на своем. Вот результат. И это неправильно, понимаешь? Я не имею на это права. Поэтому так болею. Незачем настаивать, мои способности никуда не исчезнут, оттого что есть другая точка

Наталья Коляканова в фильме «Такси-блюз»

зрения, другая манера игры, другое творчество! Нельзя отстаивать свое, нужно допустить и другое, а не хочешь — повернись и уйди, чего ты в это влезла?

Е.Кутловская. Тогда что такое цельность, что такое личность, если не надо никоим образом себя доказывать, если не нужно привносить свои идеи в чужое пространство?

Н.Коляканова. Нужно и можно все это делать, но не надо по этому поводу испытывать такое разъяренное чувство творческой самости!

Е.Кутловская. Но ведь это зависит от темперамента, многим сверхэмоциональность кажется сверхагрессивностью...

Н.Коляканова. Вот у Ренаты темперамент неактивный, она неактивно предлагала мне свою позицию, не кричала. Но у нее была такая же зацепка, как и у меня, поэтому мы и столкнулись. Она так же уверена в своих способностях, как и я, поэтому взялась одновременно продюсировать, режиссировать и играть главную роль.

Е.Кутловская. А вы всегда уверены в своих способностях на все сто?

Н.Коляканова. Конечно! Это мои убеждения, и я их страстно отстаиваю... ценой собственной жизни. Но зачем? Эта страсть губит!

Е.Кутловская. А у Васильева вы были так же агрессивно самостны?

Н.Коляканова. Да! Мы на самом деле были с ним в антагонистических отношениях. Но сошлись на одной и той же зацепке... Сначала любишь и обожаешь какого-то человека, жить без него не можешь, ведь у вас одни и те же мысли, одни и те же планы. Я всегда искала идеальный театр, который представлялся мне в мечтах, и когда встретила Васильева, то сказала себе: «Вот он!»

Слушай, то, что я тебе рассказываю, кому это нужно, боже мой?! Как только я начинаю про театр говорить, меня начинает всю сотрясать! Мне кажется, что это не только часть моей жизни, а просто куски мяса моего! Это мучение! А представляешь, что такое для меня смотреть спектакли, которые не соответствуют моему идеалу? Это как будто изнасилование... Чтобы разрушить силу этих идеалов, пришлось использовать много средств, в том числе общение с Анатолием Васильевым. Знаешь, как бывает в жизни: именно тот любовник, который больше всего тебя любит, тебя и убивает...

Е.Кутловская. А может быть, не надо рушить идеалы?

Н.Коляканова. Нужно! Чтобы понять, что ты в этом мире — прохожий... что тебя на экскурсию пустили!

Е.Кутловская. Все мы смертны, но зачем ежесекундно изводить себя этой мыслью? Зачем мешать себе жить ощущением собственной бренности? Есть

множество примеров — актрисы, художники, музыканты, которые любят свою популярность, и они нормальные люди, не заносчивые, не сволочные, понимающие недолговечность жизни вообще и жизни в искусстве в частности. Но популярность дает им дополнительный кислород. Они живут в гармонии и с собственными способностями, пусть эти способности минимальны, и с собственной популярностью. И с тем, что жизнь — это миг и вечная игра... Почему бы вам так не жить?

Н.Коляканова. Именно такие актеры являются моими учителями. В том смысле, что доказывают — люди могут быть и *такими*? Чего это ты, Наталья Борисовна, предъявляешь какие-то особенные, повышенные требования к людям? К искусству? К жизни? У меня нет компромиссов. Я сразу — вот в чем ужас — включаюсь в осуждение, в ненависть. Я не принимаю того, кто играет не так, как мне, Наталье Борисовне, видится...

Е.Кутловская. Ваш репетиционный процесс всегда проходит в таких мучениях?

Н.Коляканова. Я — это крайний случай! (*Смеется.*) Дело в том, что если мне попадается то, что я реально — физически и морально — не выдержу, я как-то увиливаю. Мое здоровье позволяет участвовать сейчас только в необременительных проектах. Вот у Ренаты я должна была работать всего три съемочных дня.

Е.Кутловская. Интеллект как-то помогает убивать ваши противоречивые и мучительные внутренние ощущения во время творческого процесса?

Н.Коляканова. Это не от интеллекта, а от сознательного осмысления должно происходить.

Е.Кутловская. Значит, есть выход из таких кошмарных взаимоотношений с ролью?

Н.Коляканова. Я не к роли отношусь кошмарно. Это от моей страсти к театру, к искусству, от моей безумной любви-ненависти к сцене и к профессии происходят такие мучения. Я сейчас говорю про то, что накопилось. Не про каждую конкретную ситуацию, а про весь тот негативизм по отношению ко всему, что я сделала...

Е.Кутловская. Если меня заставят красить забор, я, может быть, и обижусь, ведь внутри мне кажется, что я должна романы писать. Но постепенно я увлекусь процессом работы и механически уйду от первоначальных мук. Ну и забор, между прочим, покрашу в итоге хорошо.

Н.Коляканова. Я тоже могу покрасить забор хорошо, изначально чувствуя отвращение к этому вонючему забору! Я заставлю себя это делать! Но в результате

Наталья Коляканова в фильме «Прорва»

Наталья Коляканова в фильме «Москва»

я буду болеть!! Потому что изначально я отнеслась к этому негативно. То есть заложила в это дело неправильную информацию, понимаешь? Негативную информацию и об этом деле, и о себе. И о мире... Всего лишь посланная мной в жизнь мысль способна разрушить меня. Кажется, это всего лишь мысль... а в ней уже сформировалось твое наказание. И в итоге — болезнь. Вот и всё. То есть надо быть осторожным, прежде всего в мыслях.

Е.Кутловская. Это невозможно, нереально.

Н.Коляканова (*с сожалением*). Нереально, но стремиться к этому необходимо.

Е.Кутловская. А как же вы с партнерами играете, если они вам внезапно становятся неприятны?

Н.Коляканова. Я придумала для этого одну вещь, отмазку. У Васильева мы все играли в одну игру с определенными правилами, а когда я прихожу на съемочную площадку, то понимаю, что со мной никто не будет обсуждать эти правила. Поэтому я существую на сцене по своим законам. И не обращаю внимания на технику игры моих партнеров. Эта ситуация напоминает отношения террориста и заложника. Террорист произносит активный текст. А заложник слушает. Так и я, зная, что глаза в глаза с партнером по фильму мы ничего не выясним, потому что это особое плетение роли, эту искру общей игры надо долго высекать, я не обращаю внимания на партнера. Эти шахматы вдвоем — сложная, мучительная работа, надо договориться и долго, тщательно какое-то тонкое единение друг с другом выстраивать. А на съемочной площадке один играет в шахматы, другой в баскетбол, а третий в водное поло. В результате я привыкла выстраивать свою роль самостоятельно, вне зависимости от режиссера, от партнеров... Если мне режиссер дает свободу, то мне очень комфортно.

Е.Кутловская. А не назовете этих замечательных кинорежиссеров, которые вам требуемую комфортность предоставили?

Н.Коляканова. Я ведь не снялась ни у Тарковского, ни у Михалкова, ни у Сокурова. И это, конечно, для меня такое расстройство! Кстати, может быть, Сокуров и не зовет меня из-за того, что он профессиональный человек. Зачем ему нужен другой профессионал, который к тому же будет настаивать на своем профессионализме?! Он лучше возьмет с улицы. Вот почему они так любят брать людей с улицы! Потому что те пока не имеют тщеславия по поводу своей *профессии*, они пока еще в этой профессии никак не заинтересованы. Режиссер выбирает именно того, кто подчинится его фантазии. Режиссеры эту податливость кожей чувствуют. А когда для актера его профессия — *всё*, источник всей его ярости, и энергии, и вообще жизни... Такая страсть и такие нервы ни к чему режиссеру.

Е.Кутловская. А Васильев? Разве он любил невразумительное ничто, взятое с улицы?

Н.Коляканова. Нет. Кино ведь одноразовое дело. А у Васильева ничего одноразового не было. У него зацепка другая — долго, трудом выстрадать свою прича-

стность к искусству. Ты должен кровью и потом полить свою роль, свое присутствие на сцене. Ты обязан сжечь себя на костре искусства до остатка. И только тогда ты имеешь право *быть*! Он может довести человека до истерики, вроде бы ничего особенного не говорит, а ты плачешь.

Е.Кутловская. Так где вам легче? От чего вы больше болеете? От театра, где ваш профессионализм необходим, где ваша страсть вызывает всеобщий восторг, или от кино, где никому все это не надо?

Н.Коляканова. Мне кажется, я отработала огромную дозу терпения, находясь у Васильева, но взамен я получила профессию (*смеется*), которую нигде больше не могу применить! Какое же это наказание! Страсть очень часто разрушает идеал. Любовь бывает такой сильной, что потом начинаешь ненавидеть любимого, любимую... Так у Достоевского. Губительная, невыносимая, всеобъемлющая страсть, которая заставляет влюбленного убить собственный идеал. Театр был для меня такой же страстью, таким огнем, он объял меня всю, а я подбрасывала туда еще топлива, и он горел еще сильнее... И всё — остались одни головешки. Все сгорело... Я сейчас хочу расчистить свое поле деятельности. Хочу расчистить, потому что за всеми моими качествами, за всеми моими грехами не создается будущего. И сегодня я ставлю цель — не сыграть какую-то роль, а создать новые условия для возникновения новой роли.

Вокруг меня должно что-то состояться. Небосклон должен быть чистым. Смерть можно считать и наказанием, и облегчением... Я бы хотела уйти от понятия «творчество как наказание». Но пока не удается. Наверное, поэтому нет и новых интересных ролей.

Е.Кутловская. А насколько актер должен подчиняться диктатуре творчества? Чьей-то творческой воле?

Н.Коляканова. Вот «Вишневый сад» Някрошюса. Там Варю играет Инга Оболдина. Инга как актриса, как человек наивна и открыта для Някрошюса, для его творческого хотения. И для творческого хотения другого режиссера... Она никогда не настаивает ни на чем. Она с удовольствием делает то, что ей предлагают. И эта внутренняя открытость дает возможность создавать роли без ущерба для ее личности. Инга бросила в топку Някрошюса все, без остатка... Она подчинилась дрессировке. Не сопротивлялась внутри. И сыграла в результате гениально! Ее Някрошюс обязательно будет приглашать еще, будут приглашать и другие режиссеры, потому что Инга удобна и для себя, и для режиссера. Такие актеры хотят играть *всё*! И могут играть всё! Посмотри на Чурикову? Она гениальная актриса, но она не зациклена на этом. И на своем профессионализме, в том числе. Этот нюанс незацикленности и открытости очень важен. Всегда важ-

Наталья Коляканова в фильме «Олигарх»

но усердие, с которым актер выстраивает то, что ему предложили, и я сегодня уверена — это гораздо важнее, чем профессионализм.

Е.Кутловская. А как вы думаете, далекий от всякого закулисья зритель видит, что стоит за ролями, как мучается или, наоборот, не мучается актер?

Н.Коляканова. За актером всегда видна его жизнь. Правда, важно, кто смотрит и что видит. Кто-то видит за ролями верхний слой, кто-то видит и второй, а кто-то умудряется почувствовать такую глубину... Человек виден за ролями, понимаешь?..

Е.Кутловская. Когда я смотрела вас в «Свадьбе» Лунгина, я как-то не очень увидела ваши страдания, вашу судьбу, ваш настоящий внутренний мир.

Н.Коляканова. Мне, как правило, предлагают роли, которые к моей сути не имеют никакого отношения. Я их придумываю и делаю... Но есть роли сущностные — сыграть и умереть. И я такую роль в кино еще не сыграла. А вот у Васильева *все роли становились мною.* Это была часть меня и часть моей жизни. От и до. Ведь одно дело — казаться, а другое дело — быть, становиться тем, что ты придумал. В моей игре не было промежутка, зазора между мной и ролью, кавычек не было... Это все было *я* и мое. Это была полностью *я.*

В кино я ведь пользуюсь той же энергетикой, что и в театре. Хотя кино не требует такого напряжения, там можно тихо говорить, лицо не напрягать. А в театре, чтобы добыть этот огонь, нужно все сочинить. Действие в театре — это движение психической энергии. Если моя игра не спровоцирована чем-то, не будет пронзать партнера и зрителей — это будет ничто. Все, что я делаю, должно пронзать! Это же не просто я стояла у стены, сказала пару слов, и все заплакали. Это я пронзила своим действием, а, в свою очередь, мое действие — накал, страсть, внутренняя психическая энергия. И я привыкла этот психический рисунок изначально придумать, выстроить. Я всю роль от начала и до конца продумываю. Я сыграю — и я мертвая, потому что психическая энергия — это как смерч, который ты сама организовала и оказалась в центре него, и в конце спектакля тебе из него нужно выйти живой. А в кино важен просто видеоряд. Часто он вообще может идти без звука. Можно ничего не играть, а встраиваться в этот видеоряд, и всё. Одно дело — делать красивые глаза на экране, а другое — воздействовать психической энергией, которая истекает из этих глаз. Само кино энергетики добивается монтажом, светом, то есть, кроме актера и его игры, очень много других самодостаточных средств.

Е.Кутловская. А что бы вы сказали о Ренате Литвиновой как об актрисе?

Н.Коляканова. В ее игре очень важна ее человеческая суть. Играть она не может, создать психический рисунок не может. *Но!* Она своим присутствием на экране, своей человеческой одаренностью делает то, чего я добиваюсь другими средствами. Я это присутствие профессионально организовываю. Литвиновой достаточно ее харизмы. А я все придумываю. Я играю роль, а сама по себе я не такая, как на экране. У Ренаты все наоборот. Кинорежиссеру легче взять на роль «голую», но харизматическую вазу, а не того, кто делает из себя вазу, склеивая ее по кусочкам. Рената уже сама по себе такая ваза. Она сама по себе сущность. Она не играет и не собирается ничего играть. А мне любая роль стоит *игры, создавания.*

Е.Кутловская. Получается, что для актера кино — совершенно не творческое занятие...

Н.Коляканова. В принципе, да. Если режиссер просто использует актера. Кстати. Моя (*иронично*) художественная гордость тоже против этого восстает, мне не хочется, чтобы меня использовали. И часто я отказываюсь от ролей в кино. И поэтому же меня часто не приглашают на какую-то роль, хотя именно я подхожу на нее... Режиссеры чувствуют мою творческую самость, мою внутреннюю волю. Я ведь существую вопреки *всему*! Вопреки процессу, потому что вместе с Васильевым я встала в эту позу... И давно нет уже рядом Васильева, нет никакой крыши и опоры, а я все стою и думаю, сколько же мне так стоять? Может быть, все-таки по течению поплыть?!

Е.Кутловская. Так и что же не плывете?

Н.Коляканова (*после паузы, растерянно и упрямо одновременно*). Вот и не плыву!

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19,
стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер.. 5/7
тел. 951-9360

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

Кинотеатр «Пять звезд»
ул. Бахрушина, 25

Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

Магазин
«Летний сад»
Отд. «Новая книга»
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609
ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

Карловы Вары

ЕЛЕНА СТИШОВА

Карловарский меридиан

КАРЛОВЫ ВАРЫ—2003

Карловарский МКФ, тридцать восьмой по счету, как ни странно, отмечал летом круглую дату: десятилетие работы в новой геополитической реальности, проще говоря, в ситуации «нашей и вашей» свободы. Это десятилетие оказалось плодотворным для фестиваля. Он не только не «потерял лицо», как предсказывали скептики, не только вышел победителем в соперничестве с народившимися в Чехии альтернативными кинофорумами (типа «Золотого Голема», к примеру), но, сохранив былой, «имперский», размах, стал одним из самых крупных и престижных в Европе. Не стану мучить читателя статистикой, она весьма внушительна, но дело все-таки не в цифрах, а в домашней атмосфере, удивительной для форума такого масштаба (одних только зрителей, купивших билеты на фестивальные просмотры, на круг оказалось 125 тысяч). Где еще программный директор ежедневно в час назначенный выходит к аккредитованной прессе и гостям, чтобы ответить на вопросы, обменяться мнениями и выпить вместе по бокалу вина?

Доктор Эва Заоралова сама себе придумала этот выход на террасу отеля «Термаль», многолетнюю резиденцию фестиваля, и соблюдает обычай с присущей ей пунктуальностью. Новая глава в истории карловарского кинофорума связана с ее именем и с ее личным вкладом, что и было торжественно отмечено вручением Заораловой главного фестивального приза — «Хрустального глобуса».

Что касается нового имиджа, то, распрощавшись с идеологической обязаловкой павшего режима, фестиваль не спешил выплеснуть с грязной водой ребенка. И не отказался ни от своего концептуального европоцентризма, ни от ставших далекими кинематографий, с какими его связали исторические судьбы. Одна из карловарских «фишек» — эксклюзивная программа «На восток от Запада». Здесь можно увидеть солидную и очень компетентно собранную коллекцию фильмов России и независимых республик Центральной Азии, то есть регионов бывшей коммунистической империи, чья продукция сегодня особенно привлекает международные фестивали, ибо шанс открыть нечто экзотическое на таинственном Востоке выше, чем на изученном вдоль и поперек Западе. Интерес к Востоку уравновешивается столь же постоянным интересом к западному маргинальному кино — эксклюзивная программа американских независимых именно в последнее десятилетие стала в Карловых Варах традиционной.

Фестивальная политика соответствует принятым в Европе правилам полит-

корректности типа «никто не забыт». И если, как в этом году, фестиваль чествовал одного из лидеров чешской «новой волны», живого классика Иржи Менцеля, то параллельно было воздано по заслугам черной звезде Голливуда Моргану Фримену и знаменитому англичанину Стивену Фрирзу.

С некоторых пор больным местом многих кинофорумов стал официальный конкурс. Рыночный принцип «спрос рождает предложение» не работает, когда речь идет о селекции главной программы. Попросту говоря, выдающихся картин, не засвеченных на других международных экранах, на всех не хватает. Фестивали-монстры — Канн, Берлин, Венеция — загребают самые сладкие плоды киногода. Если и можно этому как-то противостоять, то лишь осознав себя альтернативой каннскому роскошеству и каннской установке на шедевры. Заоралова прямо заявляет, что ее никогда не опьяняли стилистические упражнения и гламур, она всегда отдавала предпочтение кинематографу идей и смыслов, соизмеримых с судьбой человека в этом мире. Тем не менее, будьте уверены, в Карловых Варах вы можете посмотреть все сенсации сезона. Плюс еще кое-что, чего вы не увидите нигде.

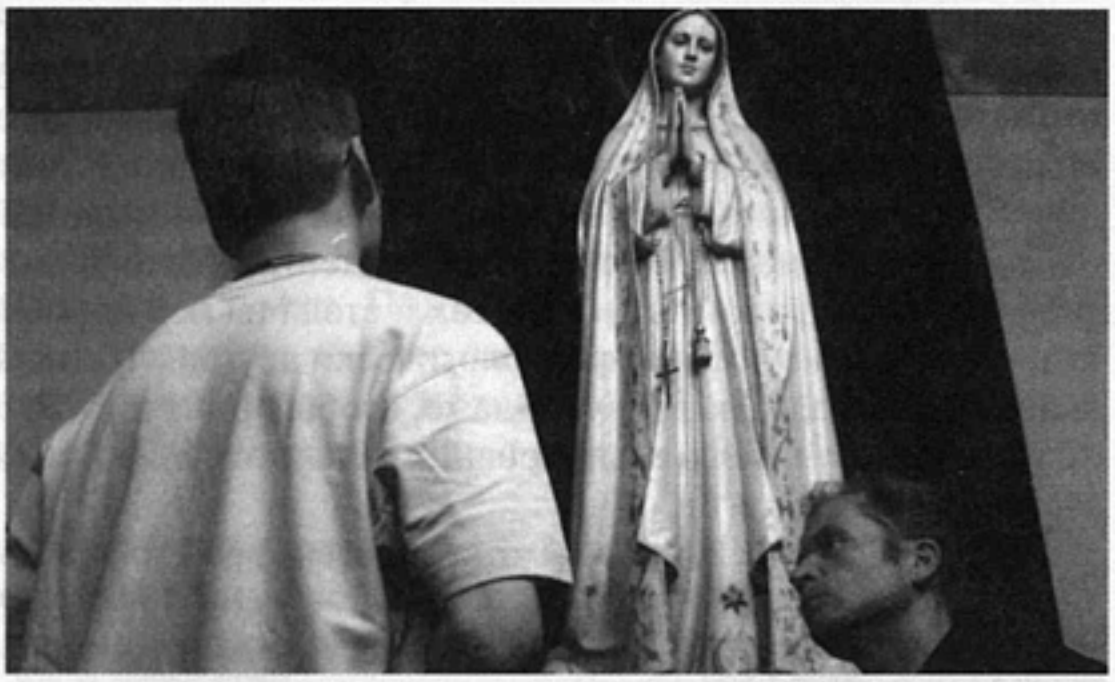
Карловарский фестиваль имеет свою нишу и рачительно ее обживает. Все более солидным становится конкурс документального кино со своим международным жюри и своим призовым фондом. Ежегодно проходит соревнование выпускников киношкол, где в нынешнем году лидировала российская игровая короткометражка «Прогулка» режиссера Юлии Колесник. Нам вообще подфартило: «Бабуся» Лидии Бобровой получила специальный приз Большого жюри, награды Экуменического жюри и Международной организации киноклубов. «Коктебель» Бориса Хлебникова и Алексея Попогребского разделил с польским дебютом «Эди» главный приз жюри «Филип Моррис».

Триумфатором официального конкурса стала итальянская мелодрама «Окно напротив» Ферзана Озпетека с последней работой великого Массимо Джиротти. Обладательница национальной кинопремии «Давид Донателло» по пяти номинациям и заоблачного бокс-офиса здесь была удостоена Гран-при и «Глобуса» за лучшую режиссуру. Имя турецкого режиссера-эмигранта, чьи первые работы участвовали в программах Канна и Берлина, давно на слуху в киномире, и карловарская победа уже сыграла свою роль в его дальнейшей раскрутке: в программу «Новая волна» Турции» на МКФ «Молодость» в Киеве была включена его работа 99-го года «Гарем».

«Бабуся», режиссер Лидия Боброва

«Окно напротив», режиссер Ферзан Озпетек

Дистрибьюторы, однако, оперативно отреагировали на другое открытие Карловых Вар — франко-японскую копродукцию режиссера Алена Корно «Страх и трепет» с Сильви Тестюд в главной роли (француженка разделила приз за лучшую женскую роль с итальянкой Джованной Мецоджорно из «Окна напротив»[1].



«Пупендо», режиссер Ян Гржебейк

Ульрих Зайдль (справа) на съемках фильма «Иисус, ты знаешь...»

Наши прокатчики все еще не решаются покупать фильмы бывшего соцблока. Исключение было сделано, кажется, лишь для оскароносного «Коли» Яна Сверака, молодого лидера чешского кино.

Сегодня, когда полет фантазии критика имярек легко сопоставить с фильмом, стоит только пойти в кино, писать о том, чего наша публика (да и критика) никогда не увидит, — занятие почти зряшное. И все-таки у меня не будет иного повода, чтобы назвать неизвестные нам (к стыду нашему) режиссерские имена, определяющие сегодня погоду на внутреннем кинорынке Чехии. Самым кассовым режиссером здесь называют Яна Гржебейка, тридцатишестилетнего мэтра кино, театра и ТВ, постановщика четырех картин, одна из которых была номинирована на «Оскар». Гржебейк работает в жанре трагикомедии с поправкой на чешский менталитет. Комическое преобладает настолько, что у кого-то может сложиться ложное впечатление о чехах как о нации великих пофигистов, которые травят анекдоты под лязг советских танков, входящих в Прагу. В картине «Пелишки», показанной в карловарском конкурсе в 1999 году, примерно так оно и выглядело.

Зная (как минимум) прозу Милоша Кундеры и кинематограф Милоша Формана, понимаешь, что оптимизмом и жизнестойкостью национальный чешский характер не исчерпывается. Ну а с юмором у чехов и впрямь хорошо. Гашек, Чапек — глубокие корни, неистребимые традиции.

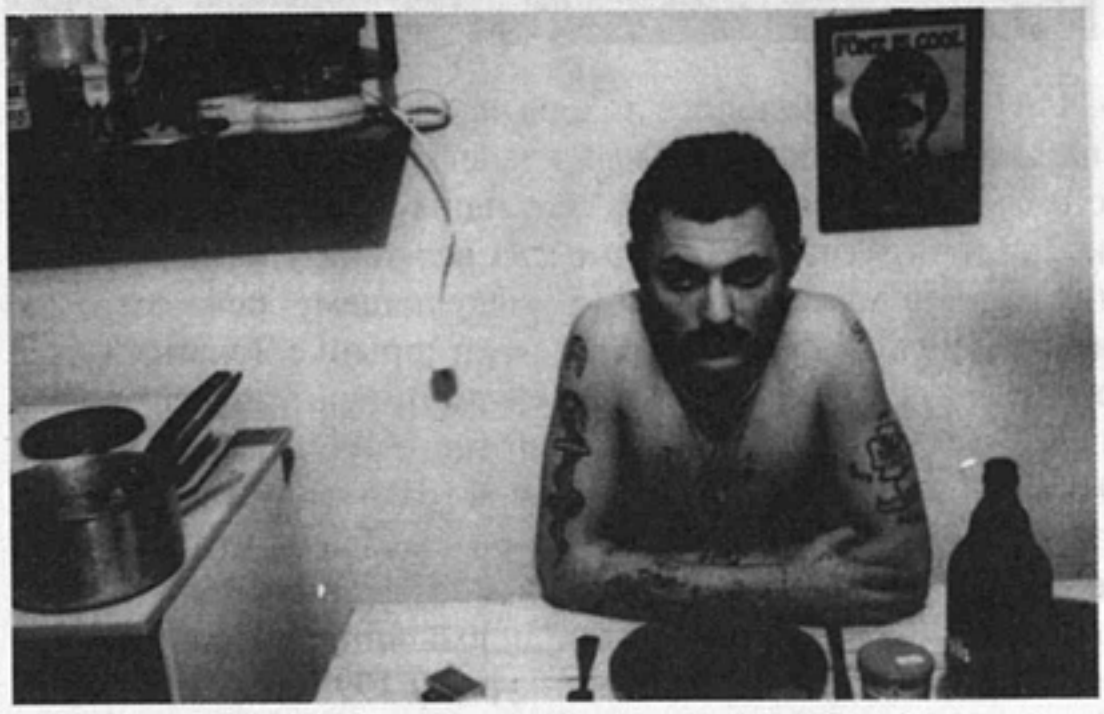
Конкурсный фильм нынешнего года «Пупендо» (Гржебейк и его постоянный соавтор драматург Петр Ярховский любят давать своим лентам названия, не поддающиеся прямому переводу на другой язык)[2] стал в Чехии прокатным хитом. Это опять-таки трагикомедия, опять рефлексия о временах оккупационного режима, причем год взят не какой-нибудь, а оруэлловский — 1984-й. Сюжет рождает ассоциации с давней картиной Эльдара Шенгелая «Необыкновен-

[1] Фильм «Страх и трепет» уже в ноябре можно было посмотреть и на московских экранах.
[2] Смысл понятия расшифровывается как «игра в пупки» — жестокая забава, практикуемая в армии и в тюрьме: с определенного расстояния бросают тяжелую монету, целясь в обнаженный пупок жертвы.

ная выставка». И тут, и там в центре повествования — талантливый скульптор, невостребованный своим временем. В грузинском фильме он специализируется по надгробьям, в чешском — гонит кичевую керамику. Но если в притче Шенгелая 1969 года можно было лишь догадываться об истинной причине эскапизма героя — тот не хотел лепить официоз, но, само собой, не кричал об этом на всех перекрестках, — то Гржебейк уже может позволить своим героям вслух обсуждать формы протеста против власть предержащих. Сюжет делает неожиданное сальто, и в результате Бедржих Мара (в этой роли — популярнейший в Чехии комик Болеслав Поливка), с подачи «вражеских» радиоголосов и сам того не желая, становится фигурантом диссидентского движения, его творчество вызывает интерес за рубежом, его приглашают за границу с выставкой работ. Словом, судьба его принимает совсем несмешной оборот...

Подобные истории, которых и в нашей жизни пруд пруди, не вызывают никакого интереса у отечественных творцов, навскидку могу вспомнить только «Русский регтайм». А вот Чехия относится к своим диссидентам как к национальным героям. Ответ на вопрос «почему так?» требует серьезных исторических штудий, оставим их до лучших времен и резко поменяем тему. Честно говоря, не терпится перейти к документальному конкурсу, в жюри которого я имела честь работать. Открывал программу новый фильм Ульриха Зайдля «Иисус, ты знаешь...» (на мой вкус, по-русски лучше звучит «Ты знаешь, Господи...», но это компетенция переводчиков). Потом мы посмотрели еще двадцать одну картину, эмоций на наших обсуждениях было через край, но Зайдль как занял самую верхнюю позицию, так и стоял на ней незыблемо — настолько его кино было *отдельное*, феноменологически другое. Представив фильм, он тут же исчез с фестиваля, не вернулся даже, чтобы принять Гран-при. Но его облик то ли школьного учителя, то ли провинциального священника в цивильном платье застрял в моей памяти.

Полнометражная картина открывается фронтальными планами ее героев, прямо на камеру произносящих один и тот же текст — о том, что этот фильм посвящается Богу и только Он и является истинным его автором. Это вступление пусть и не исключает возможных спекуляций вокруг зайдлевской темы («на чужой роток не накинешь платок»), но хотя бы освобождает режиссера от обвинений, к примеру, в том, что он нарушил тайну исповеди, и прочей демагогии. Нет, Зайдль не снимал прихожан во время исповеди — с их разрешения он фиксировал на пленку их моно-



«Зона», режиссер Эсаяс Байтель

«Автобус 174», режиссер Жозе Падилья

«Документалист», режиссер Арутюн Хачатрян

логи, обращенные к Богу.

Картина выполнена в минималистском стиле, она принципиальна, лапидарна, немногословна, камера предельно дистанцирована от героев. Их шестеро. Никаких крупных планов, ни одной попытки заглянуть в глаза, высмотреть или выклянчить чувства сверх того, что мы можем увидеть со стороны. Мы наблюдаем, как немолодая женщина в одиночестве пересекает безлюдную площадь, входит в пустой храм и, преклонив колена перед алтарем, обращается к Нему. Прихожане поверяют Господу свои проблемы подробно и неторопливо: сам процесс рассказа — уже облегчение, уже надежда. У одной женщины давно и, кажется, безнадежно болен муж. У девушки проблемы с парнем, она не знает, что и думать. Пожилая толстуха хочет отомстить бросившему ее любовнику и советуется, как это сделать. Пожилой господин жалуется на качество телепрограмм. А совсем молодой парень решился посвятить себя Богу, но ему тяжело оставить подружку, с которой он собирался связать жизнь.

Разговоры с Богом монтажно перебиваются кадрами героев в обычной жизни, за пределами храма. Женщина с усталым лицом, просящая за мужа, гладит белье и строчит на машинке. В глубине кадра у балконной двери нечетко вырисовывается мужская фигура, кажется, с сигаретой. Особа, поглощенная любовной страстью, возлежит на одинокой своей постели и говорит сама с собой. Девушка и молодой человек, те самые, что приходили в храм со своими проблемами, играют партию в пинг-понг. Кто выиграл, мы не узнаем. Камера статична, ведет себя очень деликатно, чтобы, не дай Бог, не спугнуть человека, обращающегося к Иисусу. Лишь время от времени режиссер позволяет себе наплывом приблизиться к святой иконе с изображением Спасителя. Лик Спасителя разный всякий раз, но всегда — суровый. Похоже, просящие и молящиеся не замечают этой суровости, они не к иконе обращаются, а к Сущности, которая каждому явлена в индивидуальном образе.

Я так подробно описываю фильм по одной причине: интуиция подсказывает, что когда тебе открываются такие интимные вещи, то честнее всего их описать как можно ближе к тексту и свести на нет интерпретацию. Смыслы и сверхсмыслы, каковые можно извлечь из картины, ненароком исказят ее внутренний мир, режиссерскую тональность хрупкого целомудрия. Наверное, это и есть то, к чему стремился автор, решивший снять фильм о верующих и о вере, когда Богу, как матери в детстве, доверяется буквально все без отбора, и малое, и великое.

Как рассказал Зайдль, кастинг был непростым. Готовясь к съемкам, группа побывала во многих протестантских и католических приходах. Было отобрано пятьдесят человек, пожелавших послужить Богу таким способом, потом их число сократилось до шести — тех, кто оставался достаточно открыт в присутствии камеры.

Репутация Зайдля как выдающегося документалиста и даже провокатора, умеющего найти в реальности неожиданный сюжет и раскрутить его, как никто другой, в новом фильме подтверждена. Но назовите другого документалиста, который был бы так бережен со своими героями. Следующий замысел Ульриха Зайдля — фильм о международном туризме. В этом стремлении к постоянной миграции огромных человеческих масс режиссер видит архетип — представьте себе! — войны.

Был в документальном конкурсе еще один фильм, вызвавший повышенную эмоциональную реакцию публики и, не скрою, членов жюри, — двухчасовой бразильский «Автобус 174» режиссера Жозе Падильи (приз зрителей на национальном кинофестивале в Рио). Кровавая драма, разыгравшаяся — благодаря прямому телерепортажу — на глазах у сотен тысяч бразильцев. По сути дела, перед нами — телевизионное реалити-шоу, разбавленное репортажными съемками в бедных кварталах столицы, включая каморку, где живет старуха — тетка Сандро, того самого, который стал известен всей Бразилии после захвата рейсового автобуса с пассажирами. Деклассированный герой картины, чья незадавшаяся жизнь прошла в трущобах огромного мегаполиса, выбрал такую вот форму общественного протеста — он захватил автобус, чтобы доказать «факт своего социального существования». Полиция и спецслужбы, окружившие автобус, были практически бессильны. Ни один из известных приемов изоляции террориста не годился. Сандро держал под прицелом молоденькую девушку, та заходилась в рыданиях, ее мать билась в истерике со словами «сделайте же что-нибудь!», остальные пассажиры были в ступоре.

Дело кончилось кроваво. Сандро после долгих переговоров вышел из автобуса вместе со своей жертвой, продолжая держать ее под прицелом. Снайпер, целившийся в него, промахнулся, Сандро нажал на курок, а полицейская пуля, снова выпущенная в его сторону, тоже угодила в несчастную. Только четвертый выстрел достал террориста, но чья пуля оказалась роковой для девушки, из фильма непонятно.

Сочувствие к герою — заблудшей жертве социальных обстоятельств — в какой-то момент пересиливало оценку его протестного поступка, приведшего к кровавой развязке, к гибели его самого и мученической гибели ни в чем не повинной девушки. И мешало понять пафос фильма, путало карты. Не всем было очевидно, что авторы, увлеченные святой борьбой за права человека, оправдывают террор и героизируют террориста. Так что бразильский фильм еще и тест на понимание современной глобальной ситуации. На протяжении длинной картины было о чем подумать — разумеется, я вспоминала Дубровку, совсем свежее было воспоминание. Я думала о том, что едва ли не у каждого, кто решается на акт террора, если он не холодный наемник, имеются свои резоны, своя правота. Но в тот момент, когда мститель, берясь поправить мировой порядок, ставит на кон чью-то жизнь, его резоны более недействительны. Он оказывается вне закона и вне человеческого сообщества. Все очень просто, казалось бы. Но есть чувства, эмоции и связанные с ними заблуждения, за которые тоже приходится платить, и тоже дорогой ценой.

«Иисус, ты знаешь...» получил Гран-при документального конкурса, «Автобус 174» остался без премии. Но награды и призы — дело преходящее. Главное, что благодаря авторам-документалистам мы обрели новый опыт — впустили в себя судьбы неизвестных нам людей, бесконечную веру одних и отчаянное безверие других. Сказано: «По вере вашей и будет вам».

НАТАЛЬЯ НУСИНОВА

«Теперь ты наша»

РЕБЕНОК В СОВЕТСКОМ КИНО. 20—30-е ГОДЫ

Ни одна кинематография не внесла, пожалуй, столь щедрого вклада в историю педагогики, как многонациональная советская. Момент рождения жанра был точно зафиксирован прессой 20-х годов: «Начало детскому кинематографу в РСФСР положил режиссер Доронин своей постановкой «Как Петюнька ездил к Ильичу». Эта наивная, на наш теперешний взгляд, и беспомощная с кинематографической точки зрения вещь в свое время имела значительный успех. И до сих пор на ряде детских экранов можно иногда встретить эту фильму»[1]. За пять лет, отделяющих процитированную статью (1929) от создания первой в СССР детской картины (1924), производство фильмов для детей и юношества не просто широко распространилось, но и действительно утвердилось в советском кино на правах особого жанра. В Москве 15—21 марта 1928 года состоялось I Всесоюзное партийное совещание по кино, 8—9 декабря 1929 года — совещание кинематографистов в правлении Совкино, в резолюции которого было записано (пункт 25) требование о расширении производства детских фильмов «путем выделения специальных кадров режиссеров и сценаристов, специализирующихся в этой области. Необходимо обеспечение производства детских фильм постоянной педагогической консультацией на фабриках. Должна быть поставлена работа по учету запросов детского зрителя, для чего фабрикам надлежит связаться с исследовательскими институтами» [2].

Требование кинопартруководства было сейчас же выполнено, и московские научные общества и учреждения по науке в течение этого же года организовали тысячи киносеансов по школам и детским домам. Наблюдения педагогов, непосредственно проводивших эти просмотры, за реакцией детей-зрителей были опубликованы в кинопечати: «Определенно не нравятся исторические «боевики». Напрасно ходят по экрану, выпячивая мундиры, бравые гусары и плачут несчастные монашенки. Смотреть их очень скучно. Другое дело — «Броненосец «Потемкин» и вообще картины периода первой революции. Каждый кадр здесь вносит ясность в понимание давно слышанных от взрослых рассказов о никак не представляемых себе, не виденных в натуре событиях. То же — с картинами про гражданскую войну.

Но и тут бывают срывы в восприятии, которые еще раз говорят о необходимости специальных детских фильмотек. В «Броненосце» среди захватывающих детей сцен расстрела на лестнице появляется колясочка с ребенком. Этот кадр, который так ужасал слабонервную западную цензуру, встречается ребятами хохотом, из сеанса в сеанс. Ребенок в коляске выглядит для ребят слишком беспомощным. «Ну и в смешном, ну и в глупом же положении очутился этот малыш на экране!» — рассуждают маленькие зрители»[3].

Не подвергая сомнению объективность информации, переданной педагогами, сравним этот отзыв с результатами опросов, проведенных не в ответ на задание кинопартсовещания, а в преддверии его. Так, в 1926 году в небольшом (примерно на полторы сотни детей школьного возраста) анкетировании на

Данная статья была опубликована на французском языке. См.: N o u s s i n o v a N. Maintenant tu es des nôtres. — Lignes d'ombres. Une autre histoire du cinéma soviétique (1926—1968). Sous la direction de Bernard Eisenschitz. Milano, Mazzotta, 2000, pp. 47—53. Печатается с любезного разрешения западных коллег автора.

[1] С т е п а н о в М. За пять лет (Обзор детской фильмы). — «Советский экран», 1929, № 26, с. 6.

[2] Новый курс Совкино (Резолюция). — «Советский экран», 1929, № 2, с. 7.

[3] В е л о с е в. Говорят дети. — «Советский экран», 1929, № 26, с 7.

детских киноутренниках, устроенном секцией АРК (Ассоциации революционной кинематографии), ответом на вопрос: «Какую бы ты хотел видеть картину?» — было: приключения — 59 анкет, комедию — 45, драму — 43, иное — 5[4]. При гораздо более массовом анкетировании детей, проведенном во время подготовки педологического съезда в 1928 году, оказалось, что «почти все дети лучше относятся к заграничным фильмам, чем к советским («там показана другая жизнь», «там веселятся богатые люди», «у нас показывают скучное и бедное», «свое мы знаем и так»)[5]. Иными словами, ни малейшего намека на отмеченный школьными учителями восторг перед советскими революционными фильмами, но, что самое худшее, — кино сильнейшим образом воздействует на детскую психику: «Многие дети заявляют, что кино «учит» их и даже «учит», как надо жить! Эта наука некоторыми даже «детализируется». Так, 6,6 процентов детей о «Багдадском воре» просто заявили, что эта картина «учит как надо... воровать!»[6]

В условиях советской школы, столь же «демократичной», как и все советское общество, можно было бы попытаться просто запретить детям посещение кинотеатров, тем более что именно это рекомендовали некоторые известные врачи, в частности, профессор Г.И. Россолимо, директор клиники нервных болезней: «Мы, медики, ведем борьбу не только с неподходящими и опасными для детей картинами, но с кино, считая его чрезвычайно вредным для неустановившейся детской эмоциональности. На детей до семи лет кино производит слишком резкое действие в смысле быстрой смены впечатлений, сложных, волнующих трюков, быстрого мелькания... Ко мне массами приводят детей, страдающих теми или иными формами нервных болезней — от кинематографа... Детям с двенадцати лет кино вредно с точки зрения сексуальности; оно рано пробуждает в них инстинкт пола, приводит к различным половым извращениям. Для детей, склонных к преступлению, кино — настоящая академия наук. Там они видят ложнейшие и изощреннейшие виды преступлений, вдобавок поощряемых и увлекательных... Я рекомендовал бы до семнадцатилетнего возраста оберегать молодое поколение от вредного влияния кино»[7].

Однако статистика неумолимо свидетельствовала о том, что кинозараза к концу 20-х годов проникла в детское сознание настолько глубоко, что запреты взрослых оказались бы явно малоэффективными, а возможно, даже, вызвали бы и обратную реакцию у юных кинонаркоманов: «Дети старше двенадцати лет посещают кино поголовно (100 процентов), малыши девятилетки составляют 84 процента, восьмилетки — 86 процентов, и только десяти-одиннадцатилетние ребята «не так любят кино»: из ста человек этих двух категорий кино посещают «всего только» 66—71 процент! Из всей детской массы 6 процентов являются «завсегдатаями» кино, так что на каждую сотню ребят шестеро бывают в кино десять, двадцать и даже тридцать раз в месяц!»[8]

Таким образом, к концу 20-х годов, к моменту кинопартсовещания, фактически растворившему двери навстречу искусству соцреализма грядущей эпохи, цензорам от культуры стало ясно, что упускать из поля зрения детский кинематограф нельзя, игнорировать силу его воздействия на сознание молодого поколения невозможно и необходимо научиться этим воздействием манипулировать. Разговорное клише советской эпохи «дети — наше будущее» превращало мир детского фильма тоталитарной эпохи в футурологию оруэлловского типа, где дети представали как взрослые маленького роста, своего рода пришельцы из прекрасного мира коммунизма в пока еще несовершенный взрослый мир строящегося социализма. Советский ребенок наделялся силой юного Геракла, жизненным опытом горного аксакала и политической бдительностью, достойной секретаря райкома партии. В статье «Тропинка к

---

[4] Потемкин Ив. Кино и дети. — «Советский экран», 1926, № 11, с. 3.

[5] «Советский экран», 1928, № 7, с. 3.

[6] Там же

[7] «Советский экран», 1928, № 12, с. 6.

17 июля 1928 года Президиум Моссовета принял постановление о запрещении детям моложе шестнадцати лет посещать кинотеатры (кроме специальных детских сеансов). — *Прим.ред.*

[8] «Советский экран», 1928, № 7, с. 3.

«Танька-трактирщица», режиссер Борис Светозаров

фильме для советских детей» режиссер Борис Юрцев, основоположник детского кино и активист пионерского движения в СССР, объяснял своим собратьям, каким является новое советское дитя: «Революция, гражданская война и затем развернувшиеся фронты строительства и индустриализации, пропитавшие энтузиазмом все толщи советского населения, конечно, не прошли мимо советского ребенка, и из пассивного, подчас просто озорного, советский ребенок превратился в активно действующего, приобретая массу опыта и знаний, недоступных прежнему, тепличному ребенку. И если раньше мальчик, получив от папаши в подарок паровоз, просто закручивал его ключиком и пускал по комнате, теперешний паренек делает этот паровоз сам и у него паровоз ходит, как настоящий, силой пара, собран из двухсот и более отдельных частей... Сейчас почти каждый городской парнишка может починить электричество, а деревенские ребята лазят по крышам изб, устанавливая радиомачты... Ребята живут так же, как и взрослые, кипя в организационных вопросах... Отряды, школы, клубы всерьез и понарошку клокочут и бурлят, организовывая свою жизнь»[9]. Именно так и представлены юные герои в советских лентах. Мальчик предотвращает крушение поезда («Счастливая сме-

[9] Юрцев Б. Тропинка к фильме для советских детей. — «Советский экран», 1928, № 52, с. 4.

на», 1936, режиссер В.Юренев), ученики организуют в школе социалистическое соревнование между двумя классами за право поехать на корабль в гости к морякам-шефам («Настоящий товарищ», 1937, режиссеры А.Окунчиков, Л.Бодик), еще один юный герой во время атаки несется впереди всего отряда на своей тачанке и из пулемета косит ряды белогвардейцев («Федька», 1936, режиссер Н.Лебедев). Причем главный его подвиг состоит в том, что, взяв в плен белого казака (взрослого мужчину!) — убийцу своего отца, он проявляет выдержку и сознательность и не убивает врага самостоятельно, а сдает его в штаб отряда.

Киновед Валерия Притуленко делает точное наблюдение: «В фильмах 30—50-х годов вы редко увидите детей, находящихся в нормальном для себя состоянии — игре. Экранные ребятишки: а) борются с вредителями всех мастей (от шпионов до грызунов); б) заседают, то есть проводят сборы, собрания, голосования и митинги; в) трудятся или, в лучшем случае, предаются какому-нибудь развлечению, как правило, не свойственному реальным детям, но зато могущему перерасти в профессию, например — куроводству»[10].

Вместо куроводства (имеется в виду «Отчаянный батальон», 1933, режиссеры А.Народницкий, А.Угрюмов) может быть кролиководство или же пчеловодство — как в фильме «Золотой мед» (1928, режиссер Н.Берсенев), которое обеспечивает детям самоокупаемость их детской трудовой коммуны. Подобно тому как вся страна борется с жилищной проблемой и ютится в коммунальных квартирах, дети содержат свою коммуну, отстаивают в борьбе с нэпманом свой клуб («Маленькие и большие», 1928, режиссер Д.Бассалыго) или же переселяются в детдома. Детский дом становится в советском кино символом новой семьи, существующей по антипатриархальным законам. Из детского дома имени Ленина едет один через всю страну герой первого в СССР детского фильма — маленький Петюнька, одержимый идеей увидеть тело мертвого Ильича. (Сакрализация образа? Святые мощи? Патология советского паломничества — ребенок мечтает посмотреть на труп.) А оставшимся в детском доме детям учительница, замершая перед портретом Ленина подобно медиуму, в момент похорон скажет: «Дети, встаньте. Дядю Ленина опускают в могилу».

В тех случаях, когда детский дом и пионерская организация заменяют сиротам семью («Оторванные рукава», 1928, режиссер Б.Юрцев) или трудовая коммуна становится семьей для беспризорников («Путевка в жизнь», 1931, режиссер Н.Экк), пафос фильмов, хотя и советски политизированный, все же не противоречит общечеловеческой морали — общество берет на себя воспитание сирот. Более советски специфический вариант трактовки сюжета о ребенке-сироте был предложен в фильме «Приемыш» (1929, режиссер В.Журавлев) — бездетные супруги берут на воспитание девочку из детдома, но ей не нравится, что дома нет послеобеденного «мертвого часа» и по утрам не заставляют делать гимнастику. Ей так не хватает детдомовской дисциплины, что она собирается вернуться назад и не приводит угрозу в исполнение лишь потому, что приемные родители дают слово исправиться (инверсия отношений — ребенок наказывает взрослых за недисциплинированность, а они обещают быть послушными). В «Подкидыше» (1939, режиссер Т.Лукашевич), потерявшуюся девочку хотят удочерить все, с кем она сталкивается (метафорически — вся страна), но в конце фильма благодаря помощи чекиста и своего старшего брата она возвращается к своей любящей матери. Нормальность детско-родительских отношений компенсируется в этой картине абсолютной человеческой аномалией поведения пионеров — старшего брата девочки и его друзей, в свои десять лет воспроизводящих модель отношений партполитработников (обязательный пионерский галстук, рукопожатия, заседания и протоколы). Если ребенок в советском фильме не сирота и не может оказаться в детдоме, то его семьей, как правило, становится детская политическая организация. Для того чтобы стать октябренком, одинокий в семье мальчик Гриша героически тушит пожар в цирке, после чего его принимают в октябрята, а Джекки Кугана, ошибочно принятого в по-

[10] Притуленко В. Адресовано детям. Кино: политика и люди. 30-е годы. М., 1995, с. 106.

«Как Петюнька ездил к Ильичу», режиссер Михаил Доронин

четные пионеры, исключают из рядов пионерской организации, как выходца из буржуазии («Дитя госцирка», 1925, режиссеры С.Козловский, Л.Баратов). В фильме Б.Светозарова «Танька-трактирщица» (второе название — «Против отца», 1929) героиня, дочка трактирщика, мечтающая стать пионеркой, подслушивает и выдает злодейский замысел отца об убийстве школьного учителя. Заговор предотвращен, отца арестовывают, девочку принимают в пионеры, трактир переоборудуют в советскую чайную. Характерна последняя реплика фильма: «Теперь ты наша», что на самом-то деле значит: «Ты предала родного отца и именно так вошла в нашу — коллективную — семью».

Тема отречения детей от родителей — врагов народа («Дочь партизана» 1934, режиссер А.Маслюков), так же как родителей от детей-диверсантов («В город входить нельзя», 1929, режиссер Ю.Желябужский), оказывается весьма популярной в 30-е годы. Кульминацией этой темы в кино становится фильм Эйзенштейна «Бежин луг» (1937), снятый на основе реального факта — убийства мальчика родственниками за то, что он рассказал в сельсовете о действиях своего отца, продававшего подложные документы беглым кулакам. В ходе дискуссии по поводу «Таньки-трактирщицы» на фестивале «Белые Столбы» в 1999 году киновед Леонид Козлов сделал справедливое замечание: «Когда в 1935 году в руки Эйзенштейна попал сценарий Ржешевского «Бежин луг», то Сергей Михайлович не отказал себе в возможности свести счеты с «Танькой-трактирщицей», переосмыслив тему «против отца»... Интересна в этой связи хронология: история с Павликом Морозовым появилась в 1932 году. А успех «Таньки-трактирщицы» выпал на 1929 год. Не свидетельствует ли это о том, что массовое сознание было готово для восприятия мифа о Павлике Морозове?»[11] Данное замечание позволяет предположить, что влияние кино на психологию масс в начале 30-х годов было настолько велико, что киномиф не только отражал ход исторических событий, но и провоцировал их.

Интересен также и другой аспект: с одной стороны, фильм Эйзенштейна полон богоборческих мотивов (сцена разгрома церкви), а вместе с тем, в нем множество библейских ассоциаций, выраженных физиогномически — в типа-

[11] Цит. по: «Броненосец «Потемкин» или «Танька-трактирщица»? Фрагменты «круглого стола». — «СК Новости», 1999, № 3 (10), с. 7.

«Бежин луг», режиссер Сергей Эйзенштейн

жах героев (Бог Саваоф — старец крестьянин, Богородица — молодая колхозница и т.д.). Отец оправдывает убийство сына апокрифической цитатой: «Когда Господь Бог наш Всевышний сотворил небо, воду и землю и вот таких людей, как мы с тобой, дорогой сынок, он сказал: «Плодитесь и размножайтесь, но если когда родной сын предаст отца своего — убей его, как собаку». Характерен последний титр фильма: «Ребята привели к умирающему Степку врача и начполита». (Начполит выступает в роли священника.) В этой трактовке получался не фильм о пионере-герое, а притча о покарании Богом Отцом сына, совершившего смертный грех. В постановлении дирекции «Мосфильма» от 19 июля 1936 года по поводу «Бежина луга» Эйзенштейну были предъявлены в том числе и следующие требования: «ввести в начале одну-две сцены, дающие

конкретную мотивировку перехода отца и других к прямому и открытому вредительству», «ввиду возможной опасности, что финал может выйти недостаточно оптимистическим, разработать второй вариант, где оставить Степка в живых...»[12] Эйзенштейн привлек Исаака Бабеля к написанию второго варианта сценария и из всех требований категорически отверг лишь последнее, вложив в уста отца — вредителя и сыноубийцы — характерную реплику: «Забрали тебя у папани, да я не отдал. Не отдал своево кровного»[13]. Неудивительно, что такая трактовка еще меньше устроила цензоров, — теперь сыноубийство выглядело уже даже не как покарание, а почти как акт милосердия, во всяком случае — как борьба за душу сына, которую отец, забирая ее грех на себя, не отдавал нечистому новой веры. Можно высказать предположение, что «Бежин луг» был закрыт и потому, что он шел вразрез с генеральной политикой советского кино — политикой разрушения традиционной семьи в пользу торжества коллективного начала. Убив сына в «Бежином луге», отец не отдал его в советскую семью, так что ему уже не могли сказать, как когда-то Таньке-трактирщице: «Ты теперь наш».

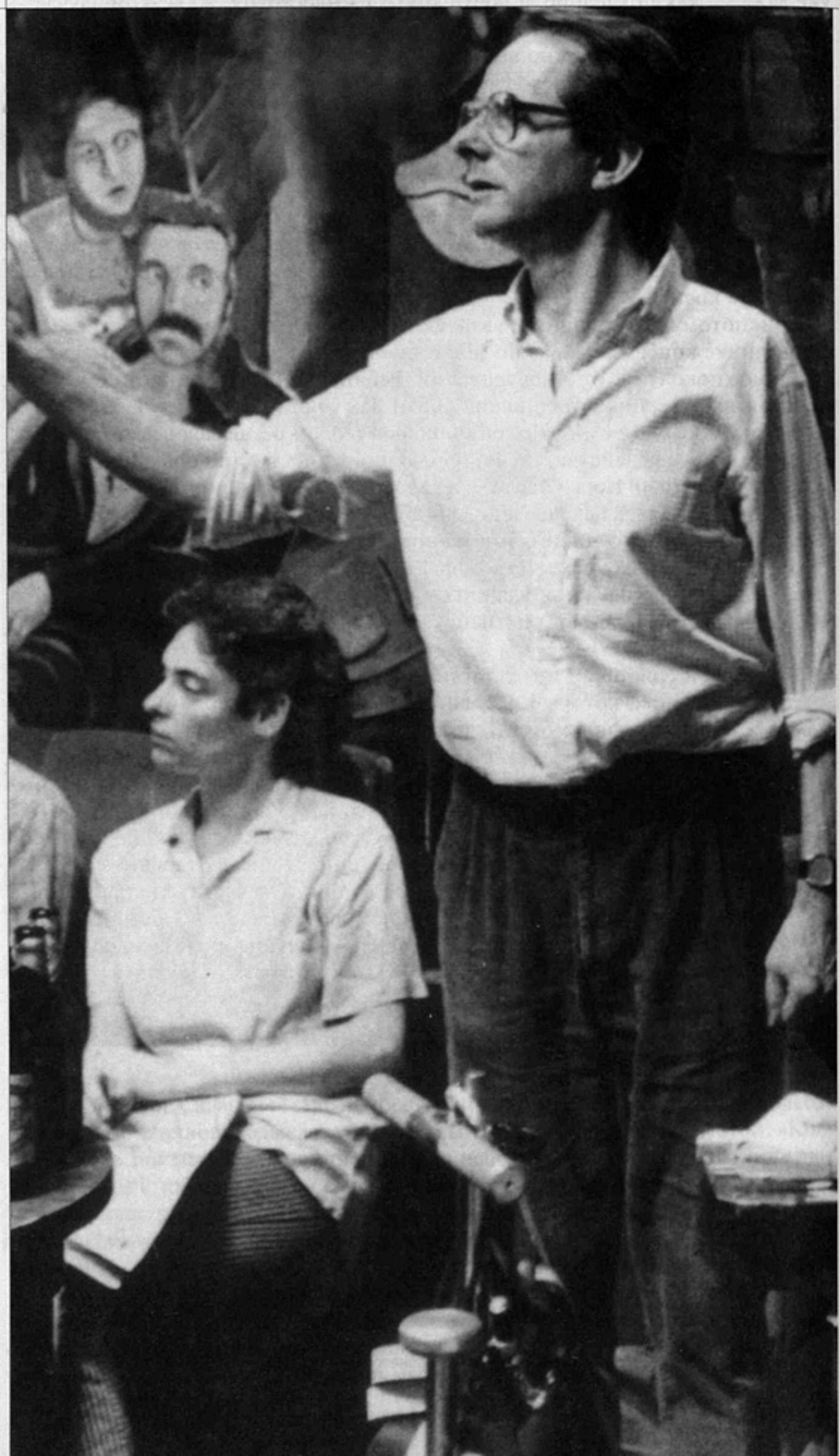
Советский ребенок, законный наследник homo sovieticus'a, просуществовал в советском кино вплоть до эпохи брежневского застоя. Как отмечают Петр Вайль и Александр Генис: «Хрущевские разоблачения, потрясшие всю страну, не коснулись детей. Им просто о них не сказали. Сталин не мог быть плохой, потому что Сталин был взрослым... В либеральную эпоху дети жили в заповеднике консерватизма. По молчаливому сговору взрослые решили оградить юное поколение от разочарований. Ребята ранних 60-х читали те же книги, что и их ровесники сталинской эпохи. Их учили по тем же учебникам, на тех же примерах. Для миллионов пионеров героем оставался все тот же Павлик Морозов»[14]. И действительно, продукция Киностудии Горького (бывшего «Союздетфильма») типа «Васек Трубачев и его товарищи» (1955, режиссер Илья Фрэз) казалась безнадежно вечной. Однако наряду с этими неистребимыми пионерами и отличниками на этой же студии в 1962 году Андрей Тарковский сделал «Иваново детство», фильм, где лишившийся детства и матери, ставший сыном полка и принесший себя в жертву стране ребенок представлен как трагическая и глубоко христианская фигура — антипод модели тоталитарного кино.

Для левой советской интеллигенции эпохи оттепели стало важным сделать фильм о детях, который пародировал бы штампы детского кино сталинской эпохи. Таким фильмом была, например, сатирическая комедия о пионерском лагере «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964, режиссер Элем Климов). Мой отец Илья Нусинов и его соавтор Семен Лунгин, написавшие сценарий этой картины, как и другие люди эпохи оттепели, создавали детское кино уже не как футурологическую утопию, а как образ современного им мира в настоящем времени, слепок с оживших в 60-е годы человеческих отношений — с дружбой, с понятием чести, с непрощением предательства, с любовью, с фантазией и юмором. И это тоже было воспитание нас, детей, по своему подобию. Нашему поколению повезло с родителями и с эпохой.

---

[12] Цит. по: Эйзенштейн С.М. Собр. соч. в 6-ти т. М., 1971, т. 6, с. 543.
[13] Там же, с. 544.
[14] Вайль Петр, Генис Александр. Мир советского человека. М., 1998, с. 112.

О П Ы Т



Кен Лоуч

КЕН ЛОУЧ:

«Заставить вещи казаться искусственными — просто»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ГРЭМ ФУЛЛЕР

Кен Лоуч — человек скромный, ходячий оксюморон — кинорежиссер, лишенный эго. Вероятно, оператор Крис Менгес, говоря: «Кен — человек, которым я восхищаюсь как никем другим», имеет в виду как раз это поражающее всех сочетание скромности и нежности с твердостью и целеустремленностью. За долгие годы мне довелось услышать тьму режиссеров, и среди всех, с кем я общался, кого интервьюировал, Лоуч выделялся внешним несоответствием образу «режиссера», он в наименьшей степени испытывал желание вещать о своей профессии в космических масштабах, подавать себя как творца, учителя, лидера и т.п. Эти, казалось бы, человеческие особенности Лоуча проливают свет на его искусство: главное в фильмах — их подлинная демократичность, акцент на равноправии в самом широком значении этого слова. Речь идет и о равенстве людей, и о праве всех, самых заурядных и как будто несущественных явлений, событий, примет жизни быть предметом искусства. «Все люди одинаково значимы, — настаивает Лоуч, — и драма отнюдь не прерогатива среднего класса». В своих телевизионных драмах, документальных и игровых картинах он стремится привлечь внимание к ситуациям, когда святые принципы равноправия, свободы, справедливости нарушаются, не важно где — на работе, дома, в обществе.

Творчество Лоуча можно рассматривать в нескольких аспектах. Главное же в том, что в его кино живет дух независимого искусства в стране, где независимого искусства практически нет. Лоуч — единственный среди режиссеров с мировым именем, работающих и на телевидении, и в игровом, и в документальном кино, кто всякий раз ставит полемические идеи выше коммерческих соображений. Из всех «рассерженных молодых людей», вышедших с Би-Би-Си в 60-е, Лоуч в наибольшей степени сохранил верность идее использования фильма как средства протеста в мире, где люди, дорвавшиеся до власти, неизбежно эксплуатируют и предают тех, кто этой властью не наделен. Самое тревожное заключение, к которому подводят его фильмы, состоит в том, что трудящихся предают и лишают всего как раз те, кто должен был бы защищать и отстаивать их интересы: это социальные службы, которые забирают у Кэти ее детей («Кэти, вернись домой») или детей у Мэгги («Божья коровка, полети на небо»); это матери, которые не могут смириться с новым мироощущением дочерей («Сомнения» и «Семейная жизнь»); это профсоюзные деятели, продавшие своих товарищей («Большое пламя» и «Рядовые члены», запрещенный документальный сериал «Вопросы лидерства»); это британские силы правопорядка, которые запугивают население Ирландии и Северной

Фрагменты книги: Loach on Loach edited by Graham Fuller. London, 1998.

Ирландии или стреляют на поражение («Дни надежды», «Тайная повестка дня», документальная короткометражка «Время уходить»), это коммунисты, обрекающие на неудачу тех, кто сражается с фашизмом в Испании («Земля и свобода») и т. п. Самый страшный противник — это самый близкий друг: вновь и вновь практика Лоуча подтверждает законы драматургии.

В середине 60-х Лоуч совершил несколько экспериментов в духе брехтовского антинатурализма, позднее его все более привлекал натуралистический, объективный стиль, цель которого — воспроизвести жизнь такой, как она есть. Элементы cinéma vérité в его фильмах имеют огромное значение для выявления политической и социальной динамики. Лоуч считает, что «истина подарит свободу» — и стилистическую, и нравственную. Следуя кинематографической традиции, выросшей из британской «школы кухонной раковины» и чешской «новой волны», из французского молодежного кино конца 90-х и «Истории Цюцзюй» Чжана Имоу, Лоуч, по словами Деборы Найт, «остается мастером критического реализма» или «экспериментального натурализма, поставленного на службу социальной критике», — в духе Эмиля Золя. В фильмах Лоуча это находит практическое воплощение в намеренно приниженных, беспафосных мизансценах, запечатлевших болячки общества, в несентиментальных рассказах об обыкновенных негероических работягах, изо всех сил старающихся свести концы с концами и сделать жизнь сносной. Такова тэтчеровская и посттэтчеровская Британия во «Взглядах и улыбках», «Голытьбе», «Льет как из ведра» и «Божья коровка, полети на небо», такова Британия и Ирландия времен первой мировой войны в «Днях надежды», таков Глазго в Британии Тони Блэра конца 90-х в «Меня зовут Джо».

Показывая жизнь как она есть, не поддаваясь соблазну стилизации и не утешая хэппи эндами, Лоуч воссоздает на экране мир, который нельзя назвать приятным и надежды который не сулит. Такая жесткая позиция стоила картинам режиссера коммерческого успеха. Однако было бы большой ошибкой считать, что фильмы Лоуча производят гнетущее впечатление, приводят зрителей в состояние отчаяния. Хотя надежда и предается в его историях с завидной регулярностью, ей свойственно вновь и вновь возрождаться, ведь Лоуч, кроме всего прочего, и психолог-реалист. Джой из «Бедной коровы» так и будет плыть по течению, крутить романы и наблюдать за своим сыном, пока он не вырастет настолько, чтобы получать пособие по безработице. Боб все-таки раздобудет своей дочке платье для первого причастия («Льет как из ведра»). В фильме «Божья коровка, полети на небо» Мэгги и Джордж не оставят попыток наладить семейную жизнь. В «Земле и свободе» внучка Дэвида уже в современном Ливерпуле несет зажженный дедом в дофранкистской Испании факел.

И пусть борьба в фильмах Лоуча кажется бесконечной, все равно и в ней бывают перерывы, наступает затишье — и в мире его героев есть моменты самореализации, есть место для радости. Разгульная, бьющая ключом жизнь местного паба, товарищество фабричных работниц; поездка Джой и ее возлюбленного за город, когда они на несколько дней могут забыть о тяготах жалкой повседневности; прогулки Дженис и ее дружка по городу; счастье Билли, завоевавшего уважение всего класса своими рассказами о том, как он дрессирует голубя; попытки Сьюзен запеть; погоня Боба и его приятеля Томми за овцой и кража грунта с площадки для игры в гольф, принадлежащей консервативной партии, — подобные эпизоды обнажают основы мировоззрения режиссера, считающего, что человек открыт для приятия жизни, что естественное его состояние требует свободы, она — норма, а не идеал. Фильмы Лоуча, разоблачая жестокую реальность, прославляют при этом жизнь — в этом и заключен глубокий гуманизм его кинематографа.

«Земля и свобода» и «Песнь Карлы» раздвинули международные границы киномира Лоуча, наибольшая же ценность его творчества, пожалуй, состоит в том, что в нем запечатлена Британия между 1965 годом и концом

столетия (хотя подводить итоги преждевременно, ведь Лоуч жив и здоров). Безусловно, никто из режиссеров не дал столь безжалостной, страстной и точной панорамы этой эпохи.

Влияние Лоуча на коллег неоспоримо. В одном только 97-м году среди фильмов, обязанных своим появлением кинематографу Лоуча, можно назвать такие, как Brassed off, «Под кожей», «Только не через рот», «Двадцать четыре семь» и «Полная обнаженка». Последняя комедия в духе социального реализма многим обязана «Голытьбе». Среди режиссеров, работающих с малым бюджетом, лишь Джон Кассаветес и Эрик Ромер достигли такого же уровня. Я скажу больше: если и был когда-то Ренуар в британском кино, то это Кен Лоуч.

«Земля отцов» («Фатерленд»)

Грэм Фуллер. В 1967 году вы поставили свой первый художественный фильм «Бедная корова», сценарий которого написали вместе с Нелл Данн по мотивам одного из ее рассказов. С сегодняшних позиций остается только удивляться, насколько свободно персонаж Кэрол Уайт — Джой — выражает свою сексуальность. В этом смысле фильм почти феминистский. Как и «Перекресток», это гимн определенному типу трудящихся женщин, что для британского кино того времени было крайне нетипично.

Кен Лоуч. Меня привлекло то, что Нелл уловила суть персонажа: ощущение непобедимости. Жизненные силы продолжают прорываться наружу, от этого человек всегда становится оптимистом. По-моему, имя героини — Джой[1] — очень ей подходит. В какой бы ситуации она ни оказалась, ее невозможно сломить — именно об этом мы и пытались снять фильм.

Грэм Фуллер. Но это еще и фильм о жизни на дне. Вы включили серию кадров викторианских трущоб, в которых обитают Джой с ребенком, в одном из эпизодов ребенок оказывается запертым в холодильнике на месте, где взорвалась бомба, — действие происходит всего через двадцать лет после войны. Из-за то-

[1] Радость (англ.). — *Прим. переводчика.*

го, что вы смонтировали эти два кадра, сам собой напрашивается социальный комментарий.

Кен Лоуч. Старые районы обладают всеми мыслимыми достоинствами и недостатками. Там люди испытывали чувство локтя, взаимной поддержки, общности. Но там же они страдали от антисанитарных условий жизни, от чудовищной перенаселенности. Конец 60-х — переходный период, тогда еще много существовало таких общин, с тех пор их почти все ликвидировали.

Вскоре после окончания работы над «Бедной коровой» я стал замечать в ней огромное количество недостатков: слишком явно ощущались в фильме чужие влияния, заимствования бросались в глаза, не были переосмыслены. Полагаю, мы в то время слишком увлекались французской «новой волной», исповедовали идеи, предписывавшие применять монтаж только в случае перехода к другому временно́му пласту. Поэтому некоторые планы у меня оказались чрезмерно затянутыми. Да и интервью перед камерой сегодня кажутся надуманными. По-моему, «Бедная корова» — совсем еще незрелый фильм. В нем ощущается слепое следование моде, над чем я впоследствии старался подняться.

Грэм Фуллер. Как и в «Вечеринке на свежем воздухе» и некоторых других более ранних ваших сценариях, в «Бедной корове» присутствует криминальный элемент. В соответствии с вашим принципом приглашать для съемок неактеров, на роль мужа Джой вы выбрали Джона Биндона, который в прошлом был грабителем.

Кен Лоуч. Биндон — удивительный человек. К нам он повернулся привлекательной стороной своей натуры: весельчак, рассказывавший всевозможные истории. Я использовал его, как камертон, проверяя достоверность некоторых сцен. В первоначальной версии это был очень яркий характер, сейчас же распространен вариант с осуществленной Джоном и Кэрол постсинхронизацией звука и изображения, как мне кажется, не слишком хороший. Сам я никогда не стану участвовать в постсинхронизации, потому что при этом теряется вся подлинность.

Грэм Фуллер. Вы упомянули о французской «новой волне». Жан-Люк Годар оказал на вас какое-то особое влияние?

Кен Лоуч. Его стиль показался нам очень любопытным, его пример вдохновил нас, вселил желание взять в руки камеру. Вряд ли здесь уместно говорить о серьезном влиянии.

Грэм Фуллер. А итальянский неореализм?

Кен Лоуч. Он повлиял на меня в большей степени. Как и новая восточноевропейская волна. Всегда есть опасность не так понять иностранный фильм, потому что не улавливаешь все нюансы языка, тем не менее ленты таких режиссеров, как Милош Форман, Иржи Менцель, работавших в 60-е годы, казались нам гуманными, преисполненными сострадания. Их ни в коем случае не назовешь слащавыми, в них сквозит очень острый, сухой ум. Временами они были просто жестоки, но сохраняли при этом гуманизм. Вот это-то мы из них и почерпнули. Мы поняли, что именно такие картины нам хотелось бы делать.

Грэм Фуллер. В вашем следующем фильме «Кес» произошло изменение стиля. Изображение в нем четче, яснее, чем в предыдущих картинах, точка зрения камеры стала ближе к точке зрения наблюдателя. Общий тон и темп фильма тоже стали менее напряженными. Это сознательные изменения?

Кен Лоуч. Да, вполне. Это реакция на манерность «Бедной коровы». Мы говорили о различных влияниях, так вот стиль фильма «Кес» возник в результате просмотра чешских кинолент, заставивших меня увидеть поверхностность некоторых наших замыслов.

Снимал «Кес» Крис Менгес. Крис же был оператором и в «Бедной корове», а потом работал с чешским оператором Мирославом Ондричеком над фильмом Линдсея Андерсона «Если...». Крису работа доставила удовольствие, поскольку подтвердились его идеи насчет того, как снимать свет, какие линзы лучше использовать, как уловить и запечатлеть действие. Мы много говорили на эту тему и решили, что не стоит всю работу взваливать на камеру, лучше постараться придать наибольшую правдивость и реалистичность тому, что расположено перед камерой. Задача же камеры — зафиксировать все это и не вмешиваться, ни в коем случае не заниматься украшательством. Так что, приступая к «Кесу», мы совершенно сознательно отказались от документальной, следящей манеры

съемки и избрали более задумчивый, созерцательный стиль при выигрышном освещении.

Грэм Фуллер. Можно поконкретнее?

Кен Лоуч. Суть вот в чем: сцену нужно осветить так, чтобы на свету было все пространство, а не только попадающая в кадр часть. Смысл в том, что актерам более не было необходимости точно занимать отмеченные места, они получали возможность свободно перемещаться. Не нужно больше следить, чтобы они постоянно попадали в центр освещенного пятна или чтобы свет не отражался в глазах, о чем необходимо помнить при традиционном способе съемки. Нам хотелось так осветить пространство, чтобы свет заливал все, но не привлекал внимание. Дело не только в том, что так работать приятнее, важно, что при таком освещении свет не несет в себе информации. Так мы работали над «Кесом», и это стало нашим главным принципом.

Кен Лоуч, Крис Менгес

Кен Лоуч на съемках фильма «Дни надежды»

«Кес»

Грэм Фуллер. Что, с вашей точки зрения, сложнее: сделать так, чтобы сцена казалась реальной, или подчеркнуть ее искусственность, стилизованность, что делается во многих фильмах, особенно голливудских?

Кен Лоуч. Заставить вещи казаться искусственными — просто. Чисто техническое требование, чтобы актеры стояли на указанных отметках, может показаться несущественным, но необходимость помнить о нем отвлекает, потому что, какими бы опытными ни были исполнители, они вынуждены сохранять его где-то в своем сознании, а это мешает, не дает полностью отдаться сцене, общению с партнером.

Грэм Фуллер. В какой степени вы определяете развитие сцены?

Кен Лоуч. Тут все просто. В общих чертах мы прорабатываем развитие сцены, скажем, до половины, чтобы посмотреть, где актерам удобнее сидеть, стоять или двигаться. Обычно я говорю: «Мы снимаем эту сцену, чтобы выразить то-то и то-то. Как сделать это естественно?» Потом мы стараемся разместить мебель в комнате, чтобы она создавала приятный фон. Я расставляю ловушки: если, будучи в кадре, актеры инстинктивно перемещаются по своему усмотрению, мы с оператором перестраиваем кадр так, чтобы им было удобно. У актеров создается впечатление, что это они переделали кадр, хотя на самом деле я все устроил так, чтобы они шли путем, предопределенным мною. Но им об этом знать незачем. Им должно казаться, что они все сделали по собственному желанию.

Грэм Фуллер. Когда вы работали над своими первыми телепостановками, вы делали много дублей. Но вы говорили, что актеров обычно хватает на один-два хороших дубля, а потом у них кончается запал. Интересно, с годами вы стали делать меньше дублей?

Кен Лоуч. Вряд ли. Все зависит от того, чего вы пытаетесь добиться. Можно снять множество дублей с какой-нибудь одной точки — штук семь или восемь, — потому что вы собираетесь использовать начало одного дубля и вторую половину другого. Первые части первых дублей обычно получаются хорошо. Обыкновенно я даю актерам доиграть, потому что не исключаю, что и вторая половина у них тоже получится, хотя иной раз более удачным бывает один из последующих дублей. Если есть возможность, важно каждый раз проигрывать всю сцену от начала до конца, потому что так создается целостность, а эмоциональный настрой второй половины сцены обычно определяется ее началом. Если разбить сцену на несколько планов, могут удасться отдельные куски, так что длинные планы имеют большое значение. И если дробить сцену, то для начала

можно сделать, скажем, четыре дубля, чтобы не растратить раньше времени все эмоции.

Грэм Фуллер. Что определяет продолжительность плана по времени?

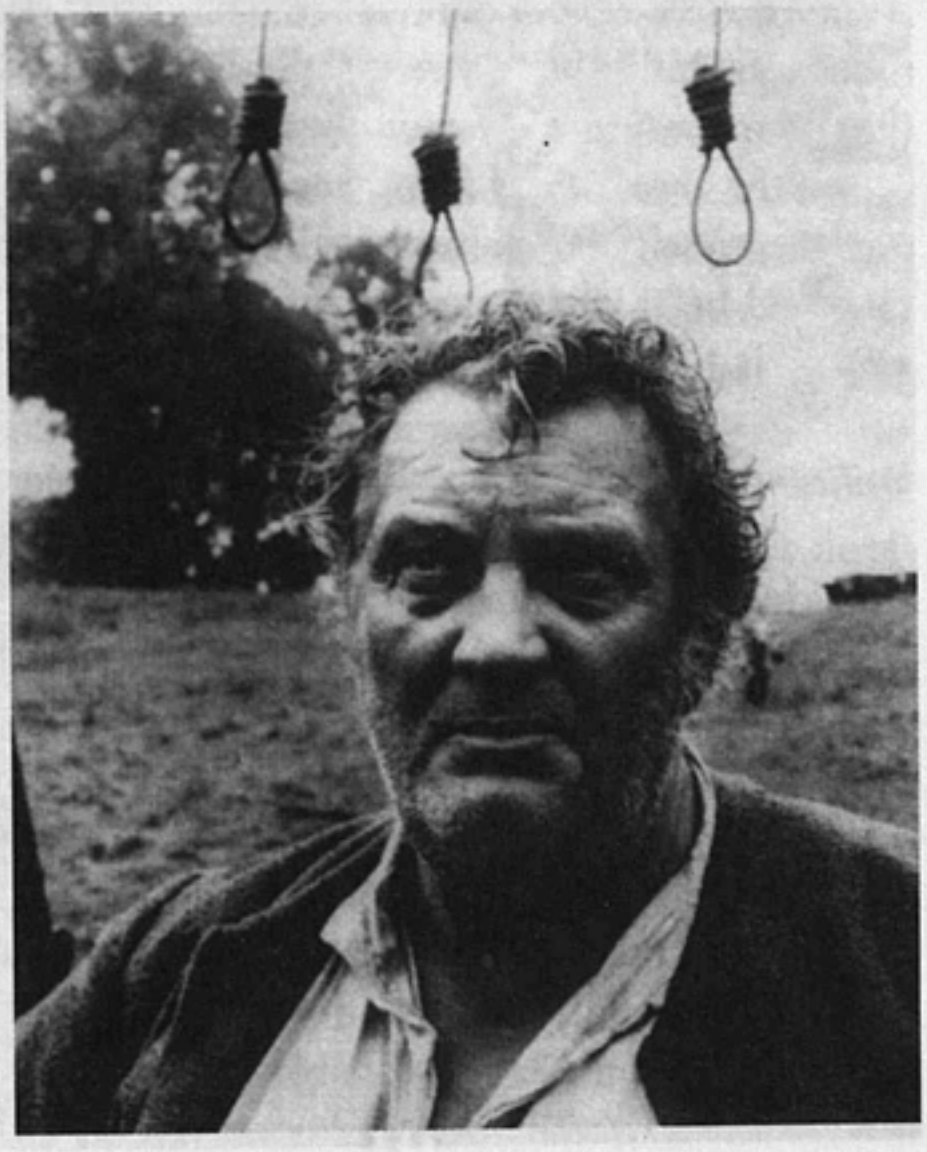
Кен Лоуч. Все зависит от сцены. Планы действия обычно короче, но если в сцене есть диалог, план получается длиной в сцену.

Грэм Фуллер. Вы обыкновенно устанавливаете камеру на почтительном расстоянии.

Кен Лоуч. Это опять же во многом результат моего восхищения чешскими режиссерами и их излюбленными фиксированными объективами. Насколько мне помнится, зум они вообще не применяли. Мне и самому не хотелось им пользоваться, потому что раньше я часто, как многие документалисты, прибегал к нему, а через некоторое время меня он стал просто раздражать. Мне нравится спокойствие фиксированного объектива, нравится, что он не дергает зрителя. Раз привыкнув к точке зрения камеры, можно оставаться на ней до конца, зрителя не заставляют постоянно то приближаться, то удаляться. Мне не по душе широкофокусная оптика, получается, что камера смотрит откуда-то снизу, силуэты актеров искажаются, будто превращаются в неодушевленные предметы. В этом отношении такая оптика не дружественна актерам. Я не люблю сталкивать актеров в кучу и сам навязываться им. Когда даешь людям простор, даешь им и достоинство. Больше уважения — в чуть узковатом объективе, но не в телефотообъективе.

Грэм Фуллер. А само положение камеры?

Кен Лоуч. Важно расположить камеру так, чтобы она не мешала актерам. Не нужно ставить ее слишком близко или так, чтобы она постоянно находилась в поле зрения актера. Исполнитель должен иметь возможность общаться с партнерами, не ощущая постоянного присутствия камеры. Для этого нужно немного отступить назад — еще один аргумент в пользу более длиннофокусного объектива. Однако бессмысленно держаться на расстоянии, если при этом не добьешься хорошего кадра, так что просто необходимо найти нужную точку съемки, даже если актеры начнут делать то, чего вы не планировали. Обычно это означает, что следует занять фиксированное положение, дающее тем не менее возможность перемещаться за актерами и следить за тем, что они делают. Кадр будет подвижным, но физически камера останется неподвижной. Иными словами, речь идет о панорамировании, а не о съемке с тележки. Аргумент против использования тележки состоит еще и в том, что в итоге обыкновенно получается не самый лучший кадр: во-первых, актеры, за которыми вы следуете, вынуждены вставать на заранее определенные отметки, а ведь лучше, если им не надо помнить об ограничениях, во-вторых, фокус меняется более значительно при съемке с тележки. Если камера фиксирована, фокус подбирать проще.



«Черный Джек»

Грэм Фуллер. Когда вы говорите «хороший кадр», вы имеете в виду его подлинность или изобразительную ценность?

Кен Лоуч. И то и другое. Думаю, необходима сбалансированность предметов в кадре, но если после съемки вы воскликнете: «Ну не чудесный ли кадр?», это означает, что, ставя и снимая сцену, вы упустили суть. Кадр должен просто казаться правильным, но

как-то подсознательно, а не явно. Не нужно, чтобы создавалось впечатление красивого кадра, это показуха.

Грэм Фуллер. В фильмах «Кес», «Дни надежды», «Черный Джек», «Егерь» действие частично или полностью происходит в деревне, соответственно, в них появились пейзажи, образы природы. Большинство режиссеров воспользовались бы присущей природе красотой, но мне кажется, вы сочли бы декадентством снимать что-то ради красоты.

Кен Лоуч. Да, необходимо как-то передать ощущение от созерцания пейзажа, но красивым должен быть сам пейзаж, а не кадр. Важно связать зрителя и пейзаж как можно незаметнее.

Грэм Фуллер. «Егерь» — откровенно английский фильм, и потому что признает существование остатков феодализма, и потому что полностью погружен в деревенскую атмосферу. Хотя в нем присутствует смена времен года, красивые пейзажи, сельская жизнь в нем не романтизируются и не сентиментализируют-

«Земля и свобода»

«Тайная повестка дня»

ся. Это не сельская идиллия. Интересно, как вы относитесь к литературе и искусству, воспевающим сельскую Британию, особенно к романтикам, иные из которых — Блейк, Шелли — были, конечно же, социалистами.

Кен Лоуч. Я воспитывался на Вордсворте. В школе много читал романтиков, позднее читал их для удовольствия, наслаждался их творениями. Мне кажется, всегда существовало ощущение разрыва между чувством свободы, которую испытываешь, когда бродишь по полям и лесам и кругом никого, только ты, небо и деревья, и сознанием, что земля эта принадлежит кому-то еще, кто либо просто терпит твое присутствие, либо считает, что ты вторгся в его владения. Мысли о частной собственности мешают наслаждаться свободой, и это показалось мне интересным. Выходит, можно любоваться природой из окна поезда или машины, но стоит ступить ногой на эту землю, как тебя тут же попросят удалиться. И чем больше тебе нравятся эти места или чем больше ты дорожишь воспоминаниями о них или читаешь поэтов, драматургов и романистов, воспевавших пасторальную жизнь, тем острее встает эта проблема.

У моего отца-шахтера был лишь маленький домик, но он всегда умудрялся держать свинью или кур. Одна свинья гуляла в огороде, а другая коптилась на кухне. И хотя мы жили в небольшом городке, ощущение сельской жизни меня не покидало. Вот это мы напрочь утратили сегодня в Британии, за исключением разве что сельской глубинки. Если бы сегодня горожанин вздумал держать свинью в огороде, официальные лица из ведомства по охране окружающей среды запретили бы это. Мы утратили чувство непосредственной связи с животными, с природой вообще.

Грэм Фуллер. Ваши «Взгляды и улыбки», как и «Кес», сняты тоже по сценарию Бэрри Хайнса. Насколько осознанным было стремление поговорить о растущей безработице тэтчеровского времени?

Кен Лоуч. Первоначально больше места в фильме предполагалось отвести пареньку и его подруге. Бэрри нашел цитату из Чехова, в которой девушка спрашивает свою пожилую родственницу: «Как девушки привлекали молодых людей, когда вы были молоды?», а та отвечает: «Как всегда — взглядами и улыбками».

К тому времени, кода мы с Бэрри задумались о «Взглядах и улыбках», после «Кеса» прошло уже десять лет. Перед героем «Кеса» были, в принципе, открыты все возможности, но общество сочло, что он будет неквалифицированным рабочим, и никем другим ему уже никогда не стать. Интересно, что десять лет спустя перед подобным пареньком стояла уже другая проблема, которая заключалась не в том, что он будет выполнять неподходящую работу, а в том, что этой работы у него вообще не будет. Нам показалось интересным поразмышлять над этим.

Грэм Фуллер. Мы видим, как главный герой Мик пытается починить свой мотоцикл в сарайчике. Мотоцикл — это символ, как голубь Билли в «Кесе»?

Кен Лоуч. Не так прямолинейно. За этим занятием он просто коротал время. По правде говоря, голубь никогда не воспринимался нами как знак. Вряд ли мы

хоть раз обсуждали его символическое значение, Билли просто нравилось ухаживать за птицей, дрессировать ее.

Грэм Фуллер. Где-то к середине «Взглядов и улыбок» на первый план выходит история подружки Мика. Ее семья распалась, и в конце концов он везет ее на мотоцикле из Шеффилда в Бристоль, где живет ее отец. Это приключение переводит повествование в совершенно иное русло.

Кен Лоуч. Наша мысль — а я к ней возвращался неоднократно — заключалась в том, что повествование, в котором присутствует элемент случайности, приносит удовлетворение. Когда вместе складываются все фрагменты, оказывается, что с виду случайные моменты заполняют пробелы в истории. Будто составляешь мозаику или коллаж из разных кусочков.

Грэм Фуллер. Почему вы остались недовольны фильмом?

Кен Лоуч. Я заметил, что иногда мы слишком потакали себе. Фильм мог бы получиться более смешным. Вероятно, я не проявил достаточную твердость во время съемок и монтажа, картина должна была бы быть более острой, энергичной, на четверть часа короче. Но получилась какой-то летаргической, неторопливой, и, когда я думаю о ней сейчас, мне хочется дать ей пинка под зад.

Грэм Фуллер. Не было ли у вас ощущения, что на некоторое время вам стоит отойти от работы над игровыми фильмами?

Кен Лоуч. Когда-то снимать игровое кино было для меня делом безнадежным. На то, чтобы собрать деньги, уходили годы. Потом наконец мы фильм снимали, и никто его не смотрел, ощущение было такое, будто мы пытаемся головой пробить кирпичную стену. К тому же, мне кажется, я немного сбился с пути, потерял ощущение первозданной энергии, которая питала то, чем мы занимались в середине 60-х, в «Кесе». Мои фильмы оказывались недостаточно глубоки. Я снимал не то, что следовало, мне не хватало идей. Вот почему я попробовал себя в документальном кино — это случилось вскоре после больших политических перемен в Британии.

Грэм Фуллер. В «Земле отцов» («Фатерленде») говорится о продолжающейся и в наши дни деятельности нацистов в Германии. Полагаю, у вас были проблемы с немецкими инвесторами.

Кен Лоуч. Да, в картине была одна сильная сцена. В ней главного героя, певца, на пресс-конференции приглашает в Западную Германию христианский демократ, который цинично говорит, что на Западе он найдет свободу, сможет работать, а чем больше споров будут вызывать его песни, тем больше ему будут платить. Певец отвечает, что ему не нужны уроки свободы от тех, кто обязан своим положением фашистским традициям, и вообще всячески издевается над предложением немца. ZDF выделила деньги на съемки, и когда там увидели эту сцену, было принято решение вырезать ее в версии, предназначенной для показа по телевидению. Забавно, что таким образом ликвидировали единственную приличную сцену в фильме.

Грэм Фуллер. В конце 80-х вы сделали несколько телевизионных рекламных роликов, в частности для «Гардиан», «Тэтли'з биттер». Это было вызвано финансовыми соображениями?

Кен Лоуч. Да, мне повезло, у меня был друг, связанный с компаниями, занимавшимися рекламой. В этом деле всегда нужен кто-то, кто бы поначалу помог. Но потом бывает трудно ограничиться двумя-тремя роликами и поставить точку: чувствуешь себя обязанным людям, которые вытащили тебя из финансовой трясины. Так, во всяком случае, было со мной.

Грэм Фуллер. Работа в рекламе была для вас компромиссом?

Кен Лоуч. Люди, с которыми я работал, оказались очень хорошими профессионалами. Для меня сложность состояла в том, что мое имя ассоциировалось с социалистической позицией и мне не положено было продаваться рекламе. Нельзя быть сразу в двух лагерях. Так что за этим занятием я себя чувствовал не слишком комфортно. Но так или иначе я получил возможность доказать, что могу снимать не только непригодные для проката фильмы. Помимо всяких «сумасшедших» идей я все же обладаю некоторыми профессиональными навыками.

Грэм Фуллер. Изменился ли с годами ваш метод работы с полупрофессионалами?

Кен Лоуч. Вопрос всегда решается конкретно на месте: что им сказать, как подготовить, как все устроить. Я всегда, от фильма к фильму, стремился усовер-

шенствовать свой способ общения с исполнителями и стал больше рисковать. В каком-то смысле чем безрассуднее себя вести, тем более неординарные результаты можно получить, если, конечно, верно оценить риск. Мне очень повезло с людьми, которых мы приглашали принять участие в съемках. С годами я стал понимать, что режиссер обязан помогать им играть. Мало просто руководить, беседуя с исполнителем роли, нужно самому создавать на площадке события, на которые он мог бы реагировать. События, в которых легче всего и ярче всего проявляется характер персонажа. Много усилий уходит на создание условий, в которых актерам было бы легче работать, и, как оказывается, львиная доля режиссерской энергии затрачивается на то, чтобы сотворить нечто, остающееся за кадром. Я никогда не говорю человеку перед камерой, что у него должен быть счастливый, грустный, удивленный или еще какой-то там вид. Я оставляю его в покое, даю возможность сосредоточиться на том, что происходит вне поля зрения камеры. Это могут быть события на улице, спор да что угодно. Происходящее может не иметь прямого отношения к делу, зато создается контекст, в котором человек может играть, исчезает напряжение, груз ответственности, непрофессионалу или артисту становится легче просто существовать перед объективом, пока его снимают. Главное для режиссера — помочь исполнителю исключить необходимость что-то делать, чтобы быть интересным.

Грэм Фуллер. Вы считаете этот метод работы более органичным по сравнению с тем, что использовался в «Перекрестке» или «Кесе», где персонажи стояли в баре и рассказывали о себе забавные случаи в ответ на прямой вопрос режиссера, находившегося по ту сторону камеры?

Кен Лоуч. Тут совсем другое дело. Я давно ничем подобным не занимаюсь и не уверен, что когда-нибудь снова займусь. Думаю, таким способом можно было работать только тогда: для своего времени это был верный метод, но сейчас он кажется мне немного искусственным.

Грэм Фуллер. Мы уже говорили о том, что в период между «Кесом» и «Взглядами и улыбками» вы разочаровались в своих стилистических пристрастиях. Кажется ли вам, что «Голытьба» стала рубежным фильмом? Безусловно, в этой картине и двух последующих — «Льет как из ведра» и «Божья коровка, полети на небо» — есть живость, непосредственность, естественность, они производят впечатление менее постановочных лент.

Кен Лоуч. Работа над «Тайной повесткой дня» дала мне и всей нашей команде новый приток энергии. Энергия рождается от работы с такими людьми, как Рики Томлинсон, Бобби Карлайл и некоторые актеры, с которыми я встретился в Ливерпуле. Так что сдвиг в моей работе был, был сделан шаг в сторону от заранее определенного внешнего вида наших фильмов. Конечно же, по-прежнему основа фильма заранее и очень четко продумывалась, но получалось у нас те-

«Взгляды и улыбки»

перь, как мне кажется, нечто с изюминкой, со вкусом и запахом реальности. Что касается изменений в политических взглядах, то я сказал себе: «Да пошло это все... Не знаю, сколько лет мне осталось заниматься кино, допустим мало. Так что будем работать без страховочной сетки». Пожалуй, во «Взглядах и улыбках» я пытался работать как раз со страховочной сеткой, и получилось довольно скучно. Куда увлекательнее ходить по проволоке без страховки.

Грэм Фуллер. Как вам кажется, работа в документальном кино в 80-е, требовавшая более экономичного стиля, обострила у вас инстинкт рассказчика?

Кен Лоуч. Нет, просто возникло ощущение, что мне дали второй, может быть, последний шанс снова делать фильмы, и лучше его не упустить. По-видимому, в работе я иногда позволял себе расслабиться, так что я вернулся к первоначальным принципам. То, что мы снимали «Голытьбу» на 16-*мм* пленку и что денег было мало, только помогло, потому что не оставалось времени рассиживаться и гадать: «Куда девать выделенные на постановку деньги? Где можно снять покрасивее?» Нам нужно было добраться до сути того, что происходило между людьми. А поскольку на съемки было всего пять недель, шевелиться нужно было быстро — в таких обстоятельствах всегда возникает особая энергия, отчего и исполнение становится лучше.

Грэм Фуллер. Эта вновь найденная энергия оказала какое-то влияние на то, как вы устанавливаете камеру, или на то, как часто вы ее перемещаете?

Кен Лоуч. Нет, никакого. Просто внимание концентрировалось на том, чтобы не тратить время на второстепенные для повествования моменты. Нам приходилось быть безжалостными со сценарием, выбрасывать все, что было лишним.

Грэм Фуллер. А что касается монтажа?

Кен Лоуч. Мы не обязательно монтировали в быстром темпе, мы задавались вопросом: «В чем смысл этой сцены?» и пытались выразить его как можно более кратко. Все, без чего можно было обойтись в фильме, мы вырезали.

Грэм Фуллер. Вы столь же экономно подходите к использованию музыки в ваших фильмах. Призвана ли музыка усиливать эмоциональное воздействие? Или это недостойный прием?

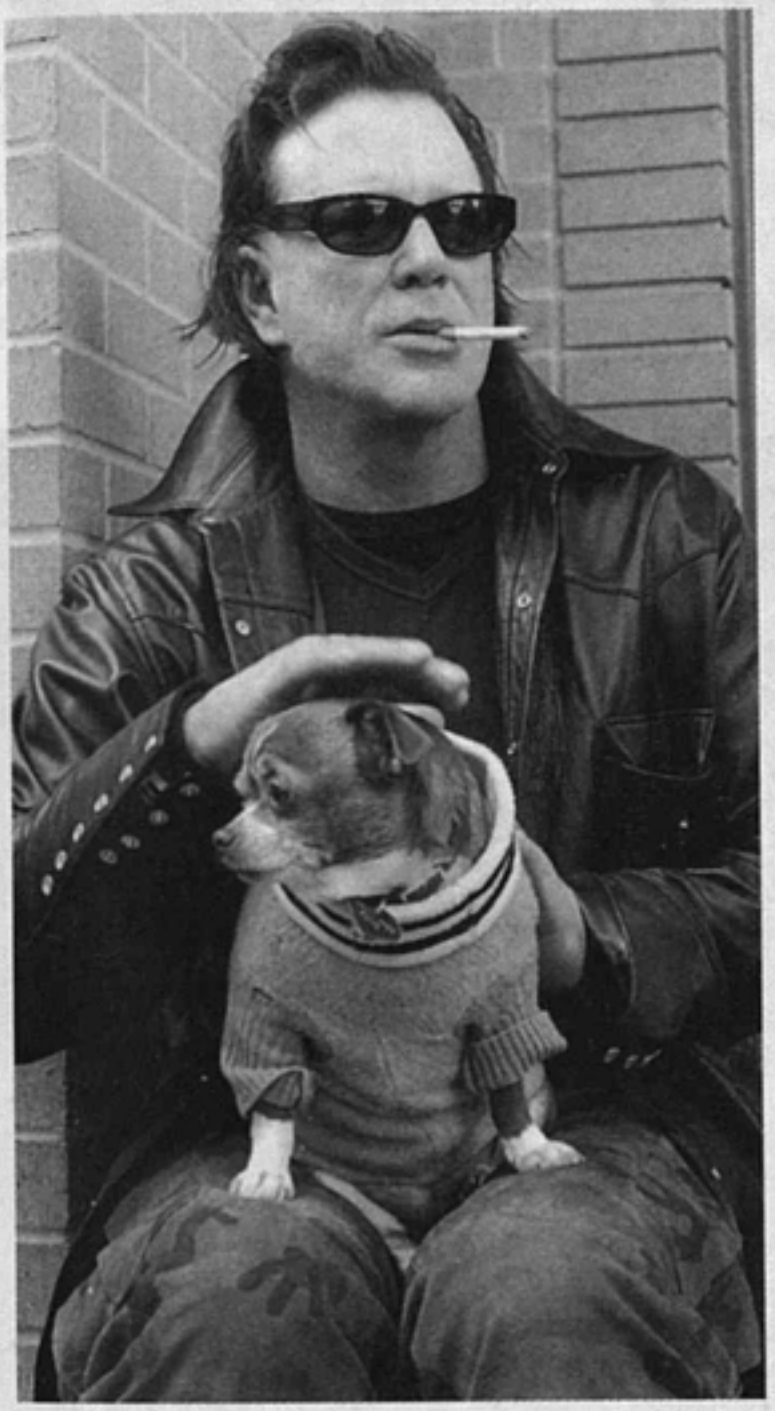
Кен Лоуч. Мне кажется, будет некоторым упрощением рассматривать фильм как произведение, в котором музыка подчеркивает эмоции. По-моему, такой подход примитивен и огрубляет то, что происходит между актерами. Музыка стремится обобщить чувства, которые пытаешься выразить, сводя их к грусти, состраданию или чему-то еще. Так никогда не удастся передать всю сложность переживаний, отношений, состояний. К тому же мне такой подход к музыке представляется слишком сентиментальным, мне он не нравится. Я считаю, что иногда музыка способна подсказать зрителю, как следует воспринимать сцену, она может быть чем-то вроде дорожного указателя: не вызывая какие-то определенные эмоции, а именно подсказывая: «Попробуй взглянуть на эту сцену вот так». Я думаю, на послесъемочном этапе следует вводить в фильм лишь минимум музыки. Как только почувствуешь, что она манипулирует чувствами, восприятием, от нее нужно отказаться, иначе будет опошлено все, что верно и точно сделали актеры. Присутствие музыки в фильме, должно быть хорошо продуманным, почти незаметным, чтобы зритель имел возможность поразмышлять.

Когда музыка составляет неотъемлемую часть эпизода, он получается очень эмоциональным. В «Земле и свободе» товарищи, которые хоронят своих друзей, убитых во время рейда на деревню, поют «Интернационал». Естественно, сцена получилась очень трогательной, песня несет большую эмоциональную нагрузку. Она — часть настоящего времени фильма, и это очень важно.

Перевод с английского М.Теракопян

Аутсайдеры

ИНТЕРВЬЮ ПО ТЕЛЕФОНУ

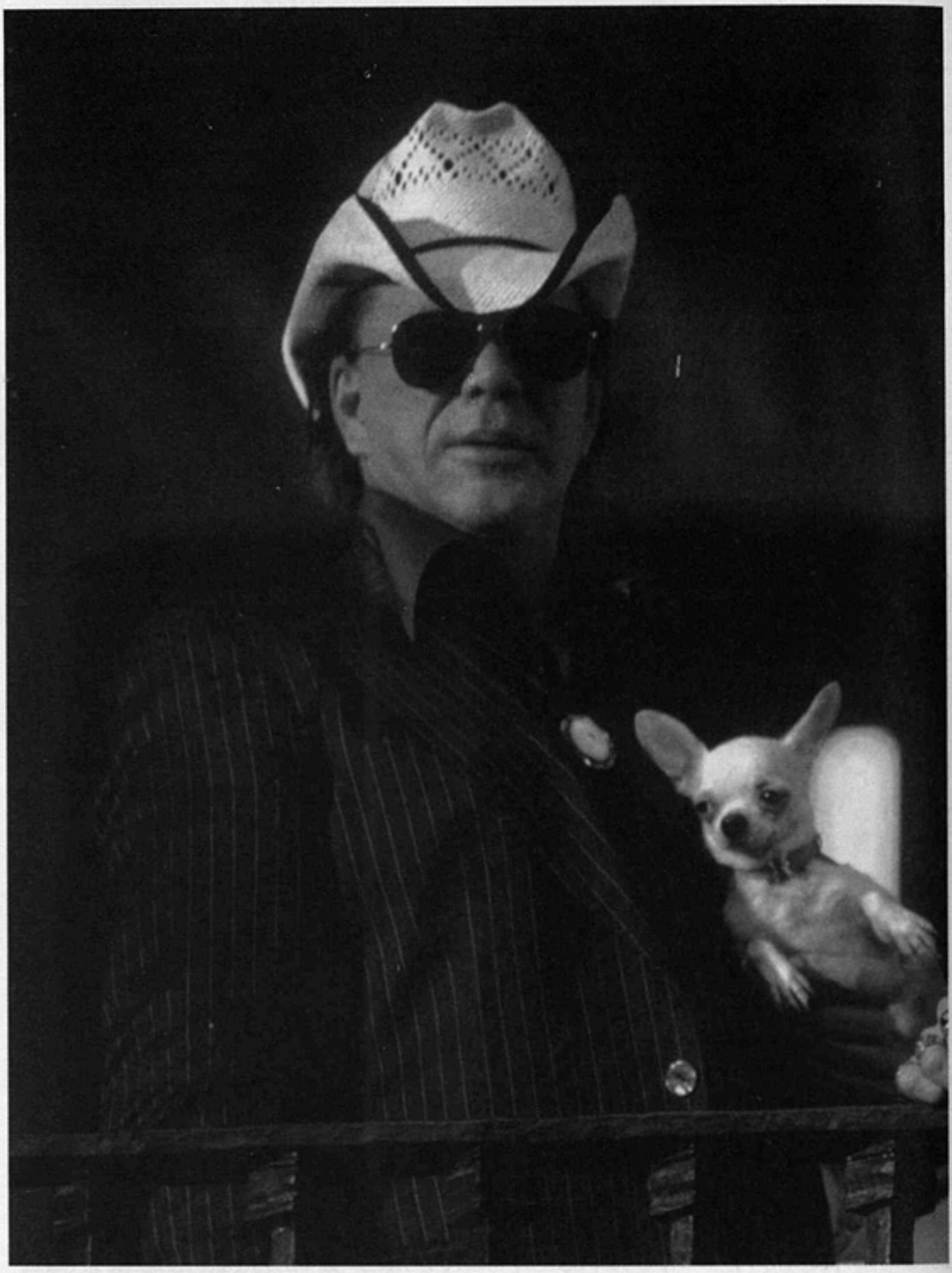


Микки Рурк
Джонни Депп

Джонни Депп. Микки, как дела?
Микки Рурк. Хай, в норме. А как ты? Ты во Франции?
Джонни Депп. Нет, в Канаде, севернее Монреаля.
Микки Рурк. Я вижу твою физиономию каждый день, когда хожу в спортзал.
Джонни Депп. Правда? О, конечно же, это раскрутка «Пиратов Карибского моря». Точно.

(*Оба смеются.*)

Микки Рурк. Поздравляю с премьерой. Очень вовремя. Ну, а когда появится картина, что мы делали с Родригесом?
Джонни Депп. «Однажды в Мексике» выходит ранней осенью. К сожалению, я ее пока не видел. А ты?
Микки Рурк. Тоже еще не посмотрел. Но, кстати, я должен возвратиться в Мексику работать.
Джонни Депп. Да ну! Над чем?
Микки Рурк. Это «Человек в огне», выйдет в следующем году. Я никогда раньше не бывал в Мехико — чумовое место.
Джонни Депп. Да ладно! А у нас все было значительно спокойнее.
Микки Рурк. Спасибо за этот разговор, Джонни. Не очень-то много людей, с кем я могу поболтать просто так.



Микки Рурк в фильме «Однажды в Мексике», режиссер Роберт Родригес

Джонни Депп. Мне приятно, и это большая честь для меня. Ты ведь знаешь, я всегда был твоим поклонником.

Микки Рурк. Ну, мне дают потихоньку работать для таких, как ты. Ты в курсе?

Джонни Депп (*смеясь*). Это радует! Я недавно читал одну статью, где была классная цитата: ты говорил что-то об актерстве. Ты сказал, что вроде стал ненавидеть эту профессию, так как было трудно поспеть к срокам, сознавая, что повсюду бизнес, деньги и...

Микки Рурк. ...и политика. Основное, что напрягало, так это то, что ты приступаешь к роли, а вокруг те актеры, чьей работой ты восхищаешься. Так?

Джонни Депп. Точно.

Микки Рурк. И не то чтобы ты стремишься с ними соперничать, но хочется сделать то, что позволит другим судить тебя по твоей игре. К примеру, как если ты смотришь Монтгомери Клифта или мрачные фильмы с Марлоном Брандо, которые не имели кассового успеха...

Джонни Депп. ...но их игра потрясала.

Микки Рурк. Именно. Когда видишь кого-то реально на грани. Или когда можешь сказать себе: «Либо пан, либо пропал». Все это заставляет определяться в

собственном выборе. Но даже если выберешь верно, если работать тебе будет комфортно, результат все равно не предскажешь. Он может быть потрясающим, а может выйти полный отстой.

Джонни Депп. Но это состояние выбора и есть главный кайф актерской профессии.

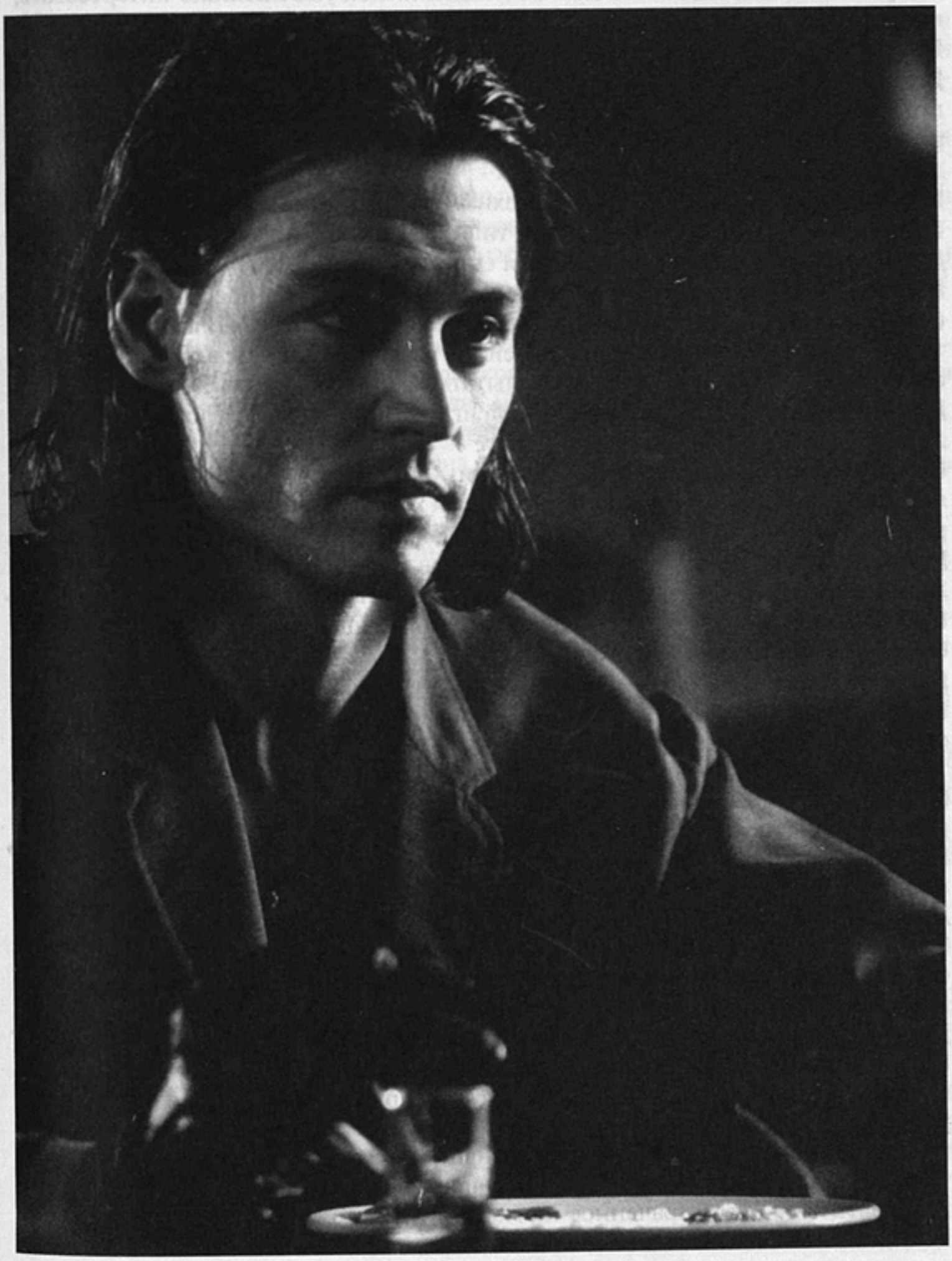
Микки Рурк. Он-то и привлекает меня в нашем деле. Но есть же студии, которые просто-напросто делают деньги. И в этом случае их актеры становятся кинозвездами автоматически. С годами я понял всю эту ерунду. Было бы правильно заниматься нераскрученными, некоммерческими проектами, сниматься в стоящих фильмах, на которые придут человек шесть зрителей...

Джонни Депп. Ну, я думаю, ты всегда делал то, что тебе нужно было. И я верю, что все было правильно.

Микки Рурк. Да, но все было пустой тратой времени. Потому что если не делаешь кино, которое приносит большие деньги, то становится слишком сложно продолжать делать то, что хочется.

Джонни Депп. Абсолютно. Вот и баланс.

Микки Рурк. Но, знаешь ли, когда я был молод и незрел, у меня не было альтернативы.



Джонни Депп в фильме «Однажды в Мексике», режиссер Роберт Родригес

Джонни Депп. Ты вышел из Актерской студии, одной из самых известных студий в Нью-Йорке, состоявшимся артистом, готовым ко всему, в ожидании предложений. И вдруг бросаешься в омут коммерции и бизнеса. Однако здорово, что твое отношение к профессии осталось прежним, не затуманенным никакой «кассой». Это не изменилось. Насколько я понял, ты подходишь к актерству как художник: кино — это либо искусство, либо неискусство.

Микки Рурк. Да. Или всё, или ничего.

Джонни Депп. Не думаю, что это так уж неправильно.

Микки Рурк. Да. Подумаешь, пара парней покорили Киноакадемию тем, что мне противно... (*Оба смеются.*) Сегодня, когда я подвожу итоги после долгосрочной терапии, которая была альтернативой смерти, у меня в рамках этого пространства появился некий компромисс. Мне сейчас сорок семь, а когда было тридцать семь, я не мог себе позволить компромиссов. Это не просто, но я сейчас не такой агрессивный, как десять лет назад. Я злился на множество людей за то, в чем они не были виноваты, и обзавелся шлейфом дурной славы, вместо того чтобы прославиться своей работой на экране.

Джонни Депп. Это эффект домино. Как только нападки на тебя становятся востребованными, клевета множится, разрастается, и ты тотчас превращаешься в короля сплетен, так? И в какой-то момент людей уже начинает интересовать, когда и как ты ходишь в туалет...

Микки Рурк. ...или где провел ночь.

Джонни Депп. Да. О тебе начинают писать всякий отстой, и остановить этот поток чертовски сложно. Но я скажу тебе, что в те времена, когда мы с тобой пересекались, я никогда не понимал, о чем они все судачат. Ты всегда был джентльменом.

Микки Рурк. Ну, я имел дело с плохими ребятами лет пять или шесть назад. (*Собака лает на заднем дворе.*) Локи, тише! Ты знаешь Локи?

Джонни Депп. Да, как раз собирался спросить о твоей собаке.

Микки Рурк. Если я не обращаю на нее внимания, она просто с ума сходит. (*Лай становится громче.*) Я сейчас, маленькая засранка! (*Смеется.*) Итак, я про то, что не цеплялся в бизнесе за людей, не развивал контактов. Возможно, мне следовало бы это делать. Хотя бы попытаться.

Джонни Депп. Ну, это походило бы на игру, а игра — это заведомо обреченное дело.

Микки Рурк. По правде говоря, Джонни, мне кажется, я и сейчас играю, и это немного неприятно. Но я сознаю, что если я хочу работать вообще, я должен играть.

Джонни Депп. Я не думаю, что ты играешь в игрушки. Мне кажется, ты никогда не играл. Может, лучшие перспективы для игры у тебя в дальнейшем?

Микки Рурк. Может. Я годами думал, что с помощью своего таланта смогу разбить систему. И я ошибся.

Джонни Депп. Но во время работы важно, чтобы режиссер хотел тебя снимать.

Микки Рурк. Я был везунчиком. Мы классно поработали с Робертом Родригесом, которого я считаю занятным малым. Мы сработались. Как я говорил, я только что закончил сниматься в фильме «Человек в огне» Тони Скотта, а ведь было время, полтора-два года назад, когда я не мог и мечтать о работе с таким режиссером, как он. Я работал даже не с режиссером, а со студийными парнями, которые говорили: «Он чокнутый!» А теперь я предоставляю им судить обо мне не по слухам, а по тому, что я могу сделать как актер.

Джонни Депп. Которым ты и являешься. Забудь о прошлом!

Микки Рурк. Верно. В течение всего времени, пока я работал с такими режиссерами, как Роберт Родригес и Тони Скотт, я замечал, что проблемы, которые я доставлял людям, исчезали.

Джонни Депп. Абсолютно. Я думаю, так и будет.

Микки Рурк. У меня были трудности с людьми из кинобизнеса, когда я оставил кино и ушел на пять лет в бокс. Я уезжал драться в Европу и Азию, так как устал от актерства и хотел заняться чем-то другим. Но штука в том, что когда я перестал заниматься боксом, я не мог найти работу, и вот тогда наступили уж точно тяжелые времена. Я сказал моему психоаналитику, которому я не мог даже оплатить время, затраченное на меня: «Я действительно попал». Я сказал, что ни один из моих знакомых не мог справиться с этим. Они слетали с катушек.

И знаешь, что он мне ответил? «Эти ребята и не представляют, что можно зайти так далеко, как ты».

(*Оба смеются.*)

Джонни Депп. Слушай, те пять лет, прожитые и отвоеванные, — это же все опыт, так?

Микки Рурк. Я рассматриваю эти годы именно под таким углом зрения, Джонни. Когда я лупил какого-то чувака, на пятнадцать лет моложе меня, на раздумья, сомнения не уходило и секунды. И я не проиграл ни одного боя. У меня десять побед и две ничьи. Я дрался по всему миру, но каждого боя я боялся. Я воспитывал себя, как животное, но действительно важным было сфокусироваться и сконцентрироваться. Когда раздается гонг, как будто зажигается маленькая красная лампочка в камере. И я мог разделаться с соперником с первой или со второй попытки, раз уж я там. Люди говорят, зря я ушел из бокса. Я люблю спорт, но я хотел попробовать себя в чем-то другом, прежде чем стану паршивым старикашкой. Господи, когда тебе сороковник, какой спорт остается? Рыбалка?

Джонни Депп (*смеется*). Точно. Еще вот что хотел спросить, «Священник из Гринвич Виллидж» — по-моему, это был прекрасный фильм. ты там неподражаем. Эрик Робертс неподражаем. Все просто великолепно.

Микки Рурк. Я, помню, читал книгу Винсента Патрика за три или четыре года до встречи с продюсером фильма. Книга мне понравилась. Эрик — еще один парень, кому я пожелал бы, чтобы его работу судили вне зависимости от его репутации. Для меня он один из лучших актеров.

Джонни Депп. Это верно. То, на что он способен, просто невероятно. Папа римский отдыхает со своими чудесами против вас двоих.

Микки Рурк. Съемки были грандиозным весельем, такого у меня не было на съемочной площадке никогда. Одни из самых счастливых дней в моей жизни. Я жил в Нью-Йорке и, действительно, наслаждался своей профессией. (*Пауза.*) А еще было классно потому, что это было время, когда я спустился с небес.

Джонни Депп. Да ладно!

Микки Рурк. Да, студия нас кинула, и они не раскрутили картину, фильм попросту слили. Это было как раз тогда, когда меня стало клинить, потому что я связывал с фильмом большие надежды. Я никому об этом не говорил.

Джонни Депп. Господи, я думал, картина имела бешеный успех.

Микки Рурк. Ее никто не видел. Она стала культовым видео. Подобная штука случилась и с «Сердцем Ангела».

Джонни Депп. Еще одна классная киношка.

Микки Рурк. И с фильмом «Пьянь», который видели шесть человек.

Джонни Депп. Одним из них был я.

Микки Рурк. Первым фильмом, в котором я снялся, были «Бойцовые рыбки». И это был главный провал — может, человека три видели картину. Но я отправился с ней в Париж и ощущал себя, как, черт возьми, кинозвезда.

Джонни Депп. Я думаю, «Бойцовые рыбки» — одна из самых смелых работ Фрэнсиса Форда Копполы.

Микки Рурк. Ну, мы вынуждены были храбриться. Мы перепробовали целый букет вариантов, так как он заканчивал съемки «Аутсайдеров» и не имел времени на то, чтобы завершить сценарий.

Джонни Депп. Невероятно. Ну, это было смело, с какой стороны ни посмотри. Слушай, тут мне в дверь барабанят, пытаясь вернуть меня к работе...

Микки Рурк. Лады, Джонни. Я, вероятно, буду в Лондоне на следующей неделе, так что если у тебя будет минутка, свистни мне.

Джонни Депп. Свистну. Будь уверен.

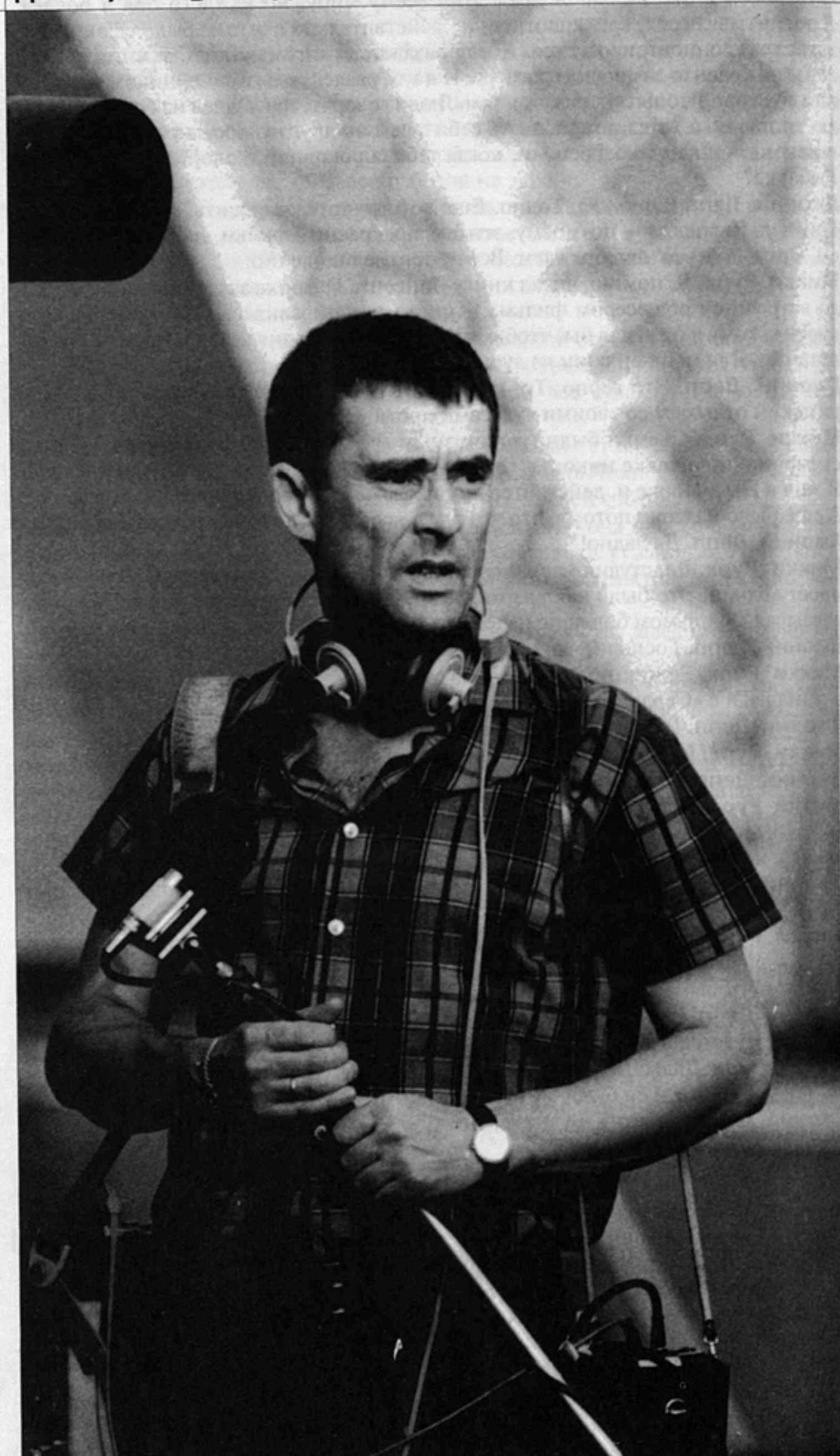
Микки Рурк. Береги себя.

Джонни Депп. Ты тоже, брат. Пока.

Interview Magazine, 2003, Oktober

Перевод с английского Ирмы Каплан

П У Б Л И К А Ц И И



Борис Венгеровский на съемках фильма «И все-таки я верю»

БОРИС ВЕНГЕРОВСКИЙ

Просто надо подойти ближе других

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАМАРА СЕРГЕЕВА

О такой важной составляющей фильма, как звук, к сожалению, не часто говорят даже профессионалы. Мы надеемся, что этот пробел восполнят воспоминания известнейшего мастера отечественной звукорежиссуры Бориса Владимировича Венгеровского, заслуженного деятеля искусств России, лауреата Государственной премии СССР (за фильм «Берег») и премии «Ника» (за фильм «Бомж. Без определенного места жительства»).

Тамара Сергеева. Борис Владимирович, расскажите, пожалуйста, о первых опытах звукорежиссуры в нашем кино.

Борис Вергеровский. Попытки соединить движущееся изображение со звуком предпринимались еще в начале прошлого века фирмами «Эдисон» в США и «Гомон» во Франции, а в середине 20-х были созданы первые аппараты для синхронной записи. И вскоре появились звуковые фильмы. У нас первая звуковая программа (концерт) была показана 5 октября 1929 года. Над ней работал Н.Тимарцев, сотрудник лаборатории А.Шорина. В СССР практически одновременно было создано два типа звукозаписывающей аппаратуры: долгие годы «Ленфильм» и «Мосфильм» работали на аппаратах ленинградца Шорина, а «Межрабпомфильм» — на аппаратах сотрудника Московского университета П.Тагера. Кстати, Тимарцев, приехав в Москву из Ленинграда для участия в записи экспериментальной программы, так и остался на «Мосфильме», став его первым звукооператором.

Почти все, кто садился за аппарат на заре звукового кино, были обыкновенными техниками, ведь сама фиксация человеческой речи производила впечатление на зрителей не меньшее, чем сегодня звук «долби».

Но очень скоро звукооператоры нашли в своей работе огромные возможности для творчества. А теперь профессия звукорежиссера одна из сложнейших в современном кинопроцессе. В ней выразилась двуединая сущность кинематографа: звукорежиссер должен быть инженером и художником в одном лице — расчленяя мир реальных звуков на отдельные компоненты, он создает из них новый, образный звуковой мир фильма.

Конечно, идеально, если звукорежиссер обладает абсолютным слухом, владеет техникой, начиная от работы с микрофоном до перезаписи, имеет знания в области акустики, читает музыкальную партитуру и досконально разбирается во всех этапах кинопроизводства. Я, к примеру, уже не смог бы в одиночку, без звукорежиссера перезаписи, перезаписывать картину — современные пульты крайне сложны.

Т.Сергеева. А раньше могли?

Б.Венгеровский. Да мы все делали сами!

Т.Сергеева. Почти полвека с микрофоном — считай, вся жизнь отдана кинематографу. Чем же вас так поманила эта профессия?

Б.Венгеровский. Специального образования я не получил. Как было тогда принято в московских интеллигентных семьях, меня учили музыке, я даже пел в детском хоре Большого театра. Но началась война, и мое музыкальное образование закончилось, о чем я потом очень сожалел. Помню, как поразили меня мои японские помощники на студии «Тохо», когда мы писали музыку к фильму С.Соловьева «Мелодии белой ночи», — они работали, сверяясь с музыкальной партитурой!

С детства у меня было три страсти: кинематограф, театр и футбол. Большую роль в становлении моих вкусов сыграли моя тетя, бывшая танцовщица, и дядя, занимавшийся административной работой в театре. Тетя работала в кинотеатре — сидела на микшере (тогда фильмы были несовершенны по звуку, неровно записаны, и приходилось вручную выравнивать фонограмму). И я, пятилетний, каждый день, сидя на балкончике рядом с микшером, десятки раз смотрел «Чапаева», «Юность Максима». До сих пор люблю их. Так кино вошло в мою жизнь. И никаких сомнений, чему себя посвятить, у меня не было...

На «Мосфильм» я пришел в 1953 году. Тогда как раз кончался период малокартинья и требовались новые кадры. Получали все гроши. Помню, первая моя зарплата была пятьсот рублей. Но это совершенно не смущало. Я был влюблен в кино! До сих пор не покидает радость, когда иду на студию. Хотя сама студия давно изменилась, что-то ушло безвозвратно...

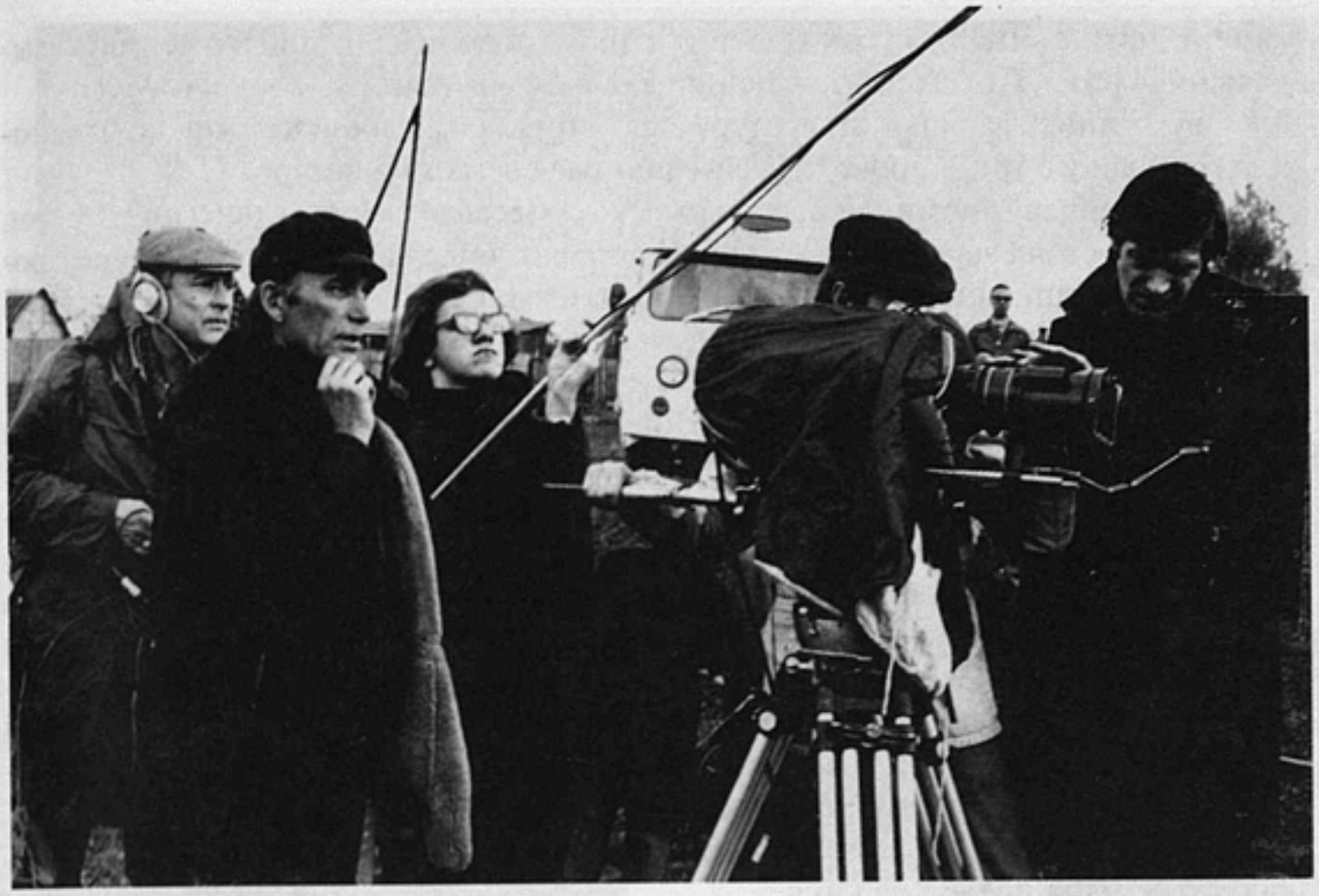
Мой дебют в кинематографе — картина «Аттестат зрелости», наивная школьная история с В.Лановым в главной роли. Я был помощником звукооператора, работал с микрофоном. Между прочим, работа с микрофоном требует высочайшего профессионализма. Ведь не случайно в американском кино те, кто работает с микрофоном, — высокооплачиваемые специалисты, так как от них зависит качество записи всего фильма.

Потом я работал со всеми лучшими звукорежиссерами «Мосфильма»: с Вячеславом Лещевым, Валерием Поповым, Виктором Зориным, Евгением Кашкевичем, Борисом Вольским. Примером для подражания для меня всегда был один из крупнейших звукорежиссеров «Мосфильма» Яков Харон, человек высочайшей культуры и удивительной доброжелательности. В 1937 году он был арестован и вернулся на студию только в 1955-м. Вернулся тяжелобольным, зная, что лет ему отпущено немного. И он жил, не щадя себя. Преподавал во ВГИКе, вел на телевидении цикл передач о кино, а главное, занимался любимым делом — звукорежиссурой. Записанные им «Дневные звезды» по сей день служат для людей моей профессии образцом подлинного мастерства.

Михаилу Светлову принадлежат крылатые слова: «Учитель в искусстве — это человек, который помог тебе стать самим собой». Своими учителями я считаю Льва Соломоновича Трахтенберга и Сергея Петровича Минервина. Лев Соломонович был одним из ведущих звукорежиссеров «Мосфильма». Им создана интереснейшая звуковая партитура фильма М.Швейцера «Время, вперед!», на мой взгляд, недооцененного. Он сочетал в себе творческое начало и блестящие технические знания. Помню, как после записи ставшей знаменитой увертюры к фильму «Время, вперед!» композитору Георгию Свиридову преподнесли громадный букет цветов, и половину этого букета он отдал сидящему за пультом Льву Трахтенбергу, сказав, что считает его соавтором этого сочинения.

Мне посчастливилось работать с Трахтенбергом на нескольких фильмах, в том числе и на «Сереже». Во время монтажно-тонировочного периода он тяжело заболел. Встал вопрос о замене звукорежиссера, и он назвал мою фамилию. «Сережу» заканчивал я. Всегда с благодарностью вспоминаю Виктора Михайловича Зорина и Сергея Константиновича Пастухова, которые помогли завершить эту работу.

С.Минервин — художник звука высочайшего класса. Он, как никто другой, прекрасно умел писать синхронную речевую фонограмму. У него я работал с микрофоном на «Коммунисте» Ю.Райзмана и техником записи на фильме «Я шагаю по Москве» Г.Данелия. Когда Ромм пригласил Минервина на «Обыкновенный фашизм» (они и прежде работали вместе), он, сославшись на предстоя-



Борис Венгеровский, Элем Климов, Юрий Хитров, Алексей Родионов, Борис Широков на съемках фильма «Прощание»

щий большой объем работы, предложил мою кандидатуру в качестве второго звукорежиссера.

Так я и стал звукорежиссером.

У каждого поколения свои лидеры. После Тимарцева, Харона, Лещева, Вольского пришли Владлен Шарун, Семен Литвинов, Игорь Майоров. Потом мое поколение — Юрий Михайлов, Роланд Казарян, следом за нами — Катя Попова, Ян Потоцкий, Валентин Бобровский, за ними — Вячеслав Карасев, Александр Хасин, Александр Погосян.

Но в годы моей юности преемственность поколений ощущалась, как мне кажется, особенно остро. Я ведь застал тех, кто делал первые советские звуковые фильмы.

Сейчас уже невозможно себе представить с какими трудностями пришлось столкнуться Евгению Нестерову при записи первого советского звукового фильма «Путевка в жизнь» Н.Экка или Леониду Оболенскимому и Николаю Озорнову на «Окраине» Б.Барнета. А Николая Александровича Тимарцева я считаю революционером в нашей профессии. Его первый полнометражный звуковой фильм «Дела и люди» весь построен на реальных индустриальных шумах, записанных в Донбассе во время съемок.

Т.Сергеева. Как все они при той допотопной технике ухитрялись достигать качественного результата?

Б.Венгеровский. Они были не только высокими профессионалами, но и влюбленными в свое дело людьми. Первые звуковые фильмы создавались в те годы, когда техника звукозаписи была несовершенна. Еще не было пульта для последующей перезаписи — сведения звуковых компонентов (речи, музыки, шумов). Поэтому все записывалось одновременно со съемкой, то есть когда работали актеры, в павильоне играл оркестр (если в данной сцене должна была звучать музыка), сидела бригада шумовиков, имитирующая закадровые шумы... Причем все записывалось на единственный микрофон, так как микшерский пульт был только на один микрофонный вход.

На репетиции снимаемого кадра звукорежиссеру нужно было так рассадить оркестр и шумовиков, чтобы они во время съемки не заглушали актеров, чья речь, разумеется, должна быть разборчивой. Была еще одна серьезная проблема: аппарат записи не выдерживал чрезмерной громкости и часто выходил из строя.

Л.Арнштам рассказывал, что когда он в «Подругах» снимал сцену в трактире, ту, где поют: «Замучен тяжелой неволей, ты славною смертью почил», то вместе со звукорежиссером И.Дмитриевым точно расписал в сценарии каждый куплет — что поется на крупном плане, что на общем, где вступает хор. А так как нужно было, чтобы все пелось в одной тональности, то ее каждый раз искали

камертоном, снимали кусок и точно к нему подснимали продолжение музыкальной фразы. Потом тщательнейшим образом все монтировалось. Мука!

Звукозаписывающая аппаратура была столь громоздкой и тяжелой, что стоило громадного труда проводить синхронные съемки на натуре.

Н.Тимарцев вспоминал, как на съемках «Веселых ребят» у него под столом, на котором стоял звукозаписывающий аппарат, сидел ассистент и в бачке проявлял пробу записанного негатива фонограммы. Если плотность негатива была нормальной, значит, все в порядке, если же нет, то ради качественного звука переснимали уже снятый кадр. Специально для «Веселых ребят» Тимарцевым при помощи сотрудников лаборатории Шорина был создан первый отечественный пульт перезаписи звука, давший возможность сводить отдельно записанные фонограммы. На «Веселых ребятах» впервые был использован и фильмофонограф для воспроизведения музыкальных фонограмм. Это дало возможность заранее записывать музыкальные номера целиком, а потом воспроизводить их на съемке, снимая монтажными кусками. Одновременно со съемкой синхронно писались реплики, отдельно необходимые шумы, а потом все сводилось на одну пленку, являвшуюся фонограммой фильма. «Веселые ребята» стали первым советским фильмом, при создании звуковой дорожки которого была осуществлена последующая перезапись звука.

Но вхождение звука в наш кинематограф было не столь стремительным, как это сегодня представляется...

Вплоть до середины 30-х годов наряду со звуковыми продолжали снимать немые фильмы. Основной причиной была нехватка техники для звуковых съемок. Еще одна причина — медленный процесс переоборудования кинотеатров.

Мой любимый «Чапаев» начал сниматься в немом варианте. Но, как говорится, не было бы счастья, да несчастье помогло: группа не успела снять летнюю натуру, и съемки перенесли на весну. За это время поменяли нескольких актеров, а самое главное — вновь запустили фильм уже звуковым! Я уверен, что если бы этого не произошло, «Чапаев» не стал бы вехой в нашем кино. Звукозрительный ряд картины настолько точен и выразителен, что когда в начале 70-х годов из-за невозможности ее тиражирования встал вопрос о необходимости восстановить фонограмму и сделать контратип изображения (к сожалению, негатив погиб в блокаду), то режиссер восстановления К.Полонский ограничился только переводом оптической фонограммы на магнитку, не добавив ни единого нового звука и сохранив тем самым звуковое решение и стилистику фильма в первозданности. Честь ему и хвала!

Т.Сергеева. Какие этапы в развитии звукового кинематографа вы считаете наиболее важными?

Б.Венгеровский. Прежде всего, я бы отметил создание многоканальных пультов для записи и перезаписи звука, появление высокочувствительных микрофонов и внедрение магнитной записи и стереофонии. С приходом магнитки расширился динамический диапазон фонограмм, что дало возможность добиваться более тонкой нюансировки при записи речи, музыки и шумов, неизмеримо обогатить звуковой ряд.

Перезапись — решающий, наиболее сложный этап художественного завершения фильма, на котором синтезируются минимум четыре фактора: изображение, речь, музыка и шумы. От перезаписи зависит не только техническое качество звучания, но и весь звукозрительный образ фильма, его идейно-художественная целостность. Именно в процессе перезаписи решаются вопросы отбора наиболее выразительных звуковых компонентов, звуковой емкости кадра и эпизода, общего динамического развития фильма и многое другое.

В качестве примера хочу вспомнить перезапись финала фильма Э.Климова «Прощание», когда мы поставили на пятнадцать параллельно идущих пленок различные церковные песнопения и «подмешали» их к музыкальной теме, сочиненной А.Шнитке. Сидя за пультом, микшировали вчетвером: Катя Попова, Альфред, Элем и я. Скажу без преувеличения: мы были потрясены результатом! Не случайно С.Герасимов считал, что фильм по-настоящему рождается в процессе перезаписи.

И еще один пример: на перезаписи картины «И все-таки я верю» для эпи-

«Обыкновенный фашизм». Израиль Цизин, Сергей Минервин, Татьяна Иванова, Борис Венгеровский, Михаил Ромм в тонателье «Мосфильма»

зода «Китайская культурная революция», для того чтобы передать неистовство хунвэйбинов, мне пришлось буквально по кускам копировать фонограммы из китайских документальных фильмов. Это были скандирования, отдельные выкрики, различные музыкальные номера. Потом все это смонтировали на сорока параллельно идущих пленках, синхронизировали с изображением, и после многочисленных сведений и долгих репетиций была записана фонограмма одного из лучших эпизодов фильма.

Т.Сергеева. Вы предпочитаете синхронную запись, так называемый «прямой звук», или запись черновой фонограммы с последующим переозвучанием в тонателье?

Б.Венгеровский.м Без сомнений, прямой звук! Убежден, при переозвучании многие актерские находки, нюансы повторить просто невозможно. Ни один актер не способен без потерь вновь сыграть перед микрофоном отснятую сцену в том состоянии, в котором он находился во время съемки.

При переозвучании неизбежно утрачивается главное — актерская органика. В редких случаях — чтобы спасти проваленную роль или при съемке иностранного артиста, плохо говорящего по-русски, — прибегают к переозвучанию одного актера другим, и это дает результат. Во всех остальных — неизбежные потери...

Представьте, как проиграл бы «Бег» А.Алова и В.Наумова, если бы фонограмма не была записана Р.Казаряном синхронно, причем записана мастерски. Достаточно вспомнить эпизод игры в карты Чарноты и Корзухина, неповторимо сыгранный М.Ульяновым и Е.Евстигнеевым. Я подчеркиваю — неповторимо!

Безусловно, очень важно, когда на съемочной площадке за чистовую фонограмму борется не один звукорежиссер, а и режиссер. Для Ромма, Калатозова, Герасимова, Райзмана, Лиозновой, Кончаловского, Митты чистовая фонограмма в их фильмах — норма, а не исключение.

В успехе «Семнадцати мгновений весны» Т.Лиозновой большая заслуга принадлежит звукорежиссеру Леонарду Бухову. Все двенадцать серий записаны синхронно, за исключением сцен с немецкими актерами, которых по понятным причинам пришлось переозвучить. Кроме того, Бухов проделал громадную работу по компиляции немецких мелодий 30—40-х годов, звучащих в фильме наряду с оригинальной музыкой М.Таривердиева.

В фильме С.Бондарчука «Степь» звукорежиссеру Ю.Михайлову удалось создать удивительно тонкую, прозрачную атмосферу, передать дыхание степи, ее воздух.

«Цареубийца» и «Американская дочь» К.Шахназарова, «Пять вечеров» Н.Михалкова, «Кавказский пленник» и «СЭР» С.Бодрова — во всех этих картинах наряду с интересным звуковым решением была блестяще записана речевая фонограмма, в чем заслуга звукорежиссеров И.Майорова, Е.Поповой, В.Карасева.

Не могу не вспомнить одного из основоположников нашей профессии — Дмитрия Соломоновича Флянгольца. Записанный им трехсерийный «Тихий Дон» С.Герасимова до сих пор является образцом виртуозного мастерства. Фильм сложнейший, многоплановый, с преобладанием натурных съемок, с громадными массовками, с большим количеством батальных сцен. И несмотря на невероятные трудности, ни один кадр фильма не был переозвучен. Много лет спустя на юбилее Флянгольца выступил Михаил Андреевич Глузский, снимавшийся в «Тихом Доне», сказал: «Дима, спасибо, что ты помог мне поверить в себя».

Несмотря на то что «Тихий Дон» был фильм монофонический, его эмоциональное воздействие, подлинный эффект присутствия достигались чисто художественными средствами, чего часто не хватает современным фильмам со стереозвуком, сделанным в системе «Долби».

Сегодня работать на съемочной площадке стало, несомненно, легче. В арсенале звукорежиссера появились остронаправленные микрофоны, радиомикрофоны. Камеры не шумят, лихтвагены, питающие осветительную аппаратуру, стали малошумными. Раньше на них стояли танковые двигатели, и только когда звукорежиссер, стремясь записать чистовую фонограмму на натуре, проявлял характер, осветители со скандалом, матерясь, разматывали стометровый кабель и отодвигали лихтваген подальше.

Бедой были и шумящие камеры... С камерой у меня связана история, случившаяся на «Агонии». Мы снимали в Ленинграде в Таврическом дворце сцену выступления Пуришкевича перед депутатами Государственной думы. Заранее договорились, что на съемку привезут боксированную бесшумную камеру, потому что переозвучить эту сцену — значит, «убить» ее. Во-первых, повторить в ателье пятиминутный истошный вопль — речь Пуришкевича, которого блистательно сыграл Ю.Катин-Ярцев, было бы просто невозможно. Во-вторых, воссоздать удивительную акустику Таврического никакой ревербератор не в состоянии.

И вот, по «закону подлости» на съемку привозят натурную камеру, шумящую, как трактор. Я настоял, чтобы администратор поехал на «Ленфильм» и привез мягкий «бокс» для камеры. Кроме того, на нее набросили полушубки, тоже специально привезенные с «Ленфильма». Сбоку от камеры мы выстроили живую стену из нескольких человек, снимавшихся в массовке, тем самым перекрыв шум камеры. В результате в фильме звучит синхронно записанная речь Пуришкевича, окрашенная уникальной акустикой Таврического дворца. Я считаю это своей маленькой победой!

Съемочная площадка — каждый раз задача с многими неизвестными. Как бы ты заранее ни продумывал, что и как надо сделать, никогда не знаешь, с чем столкнешься. Никогда не удается выполнить задуманное тютелька в тютельку. Так называемые звуковые экспликации будущего фильма пишутся обычно для сметы, а жизнь всегда все расставляет по своим местам. Звуковой строй картины полностью зависит от профессионализма звукорежиссера, от его умения мгновенно принимать верные решения.

Т.Сергеева. А на Западе предпочитают писать «прямой звук» или делать последующее озвучание?

Б.Венгеровский. В основном пишут прямой звук. Артисты стоят колоссальных денег, их контракт кончается в последний день съемки, и ни о каком переозвучании не может быть и речи. Мне рассказывали, как однажды Жан Габен устроил грандиозный скандал, когда из-за бракованной фонограммы пришлось переозвучивать один кусок.

Вообще, у нас записывать звук на съемочной площадке очень тяжело — попробуйте унять всех, кто находится вокруг и рядом! А за границей на съемках царит мертвая тишина. И не только в павильоне. Работая в Гамбурге, мы снимали около вокзала. Разумеется, было полно зевак, очень шумно, но, когда прозвучала команда «Тихо!», все мгновенно замолкли.

«И все-таки я верю». Запись музыки. Борис Венгеровский, Альфред Шнитке

Сейчас и у нас, из-за того что фильмы снимаются в очень сжатые сроки, режиссеры ставят почти непременное условие — писать чистовую фонограмму.

Т.Сергеева. Как вы пишете шумы?

Б.Венгеровский. Записи шумов я придаю огромное значение. Часто думают, что они делаются на шумовом озвучании. На самом деле там записывают только те звуковые фактуры, которых не хватает, а также нужные для исходных материалов шаги. Все необходимые шумы я записываю на площадке во время съемки или сразу же после того, как кадр снят. Это относится к так называемым внутрикадровым шумам, то есть к тем, что звучат в снимаемом кадре. Например, если в актерском эпизоде на натуре где-то в отдалении проезжает машина, то я прошу, после того как все снято, повторить ее проезд. Потом, при монтаже, подложить этот звук на изображение не составляет труда. Если он не записан, то взятый из фонотеки проезд машины зачастую не совпадает по скорости, по характеру звучания.

При съемках в интерьере обязательно записываю отдельно, как открываются и закрываются двери, которые попадают в снимаемый кадр. Нет двух одинаково звучащих дверей, у каждой свой характер. Никогда не спутаешь звук двери в большом зале со звуком двери в квартире. Разные фактуры и разная акустическая среда...

Если в сцене снимается большая массовка, будь это в павильоне или на натуре, то помимо синхронной записи на съемке я обязательно пишу отдельно, большим куском, так называемый «гур-гур» — фон с голосами, но без реплик. Он необходим как для исходных материалов, так и для основной фонограммы.

Запись шумов — это процесс не столько технический, сколько сугубо творческий. От качества записанных шумов, разнообразия их звучания зависит создание звуковой атмосферы фильма.

Очень большое значение я придаю записи звуковых фонов, воздушных пауз. В «Прощании» было записано очень много разнообразных пауз, и все они *звучат* в фильме.

Часть съемок «Прощания» проходила в Сибири, под Красноярском. В один из дней, когда нужно было снимать сцену на кладбище, внезапно испортилась погода, подул сильный ветер, пошел дождь. Мы ждали, когда можно будет снимать. И вдруг я услышал какой-то странный мелодичный звук. Это звенели лежащие на могилах венки. В Сибири их делают не из веток и цветов, а из тонкого железа. При порывах ветра от соприкосновения железных листочков и ударов дождевых капель по ним над кладбищем звучала совершенно удивительная мелодия. Естественно, она была записана и очень точно сработала в фильме.

Если записывать все интересно звучащее, то рано или поздно, не в этом фильме, так в другом, это обязательно используешь.

Кстати, о шумах, записанных «на всякий случай». Однажды во время съемок «Мелодий белой ночи» я вышел на берег Финского залива и услышал в тишине шелест листьев одиноко торчащего на берегу кустарника. А это было время, когда все кинематографисты, посмотрев «Фотоувеличение» Антониони, буквально бредили шумом листвы. Я тоже несколько раз пытался в лесу записать этот звук, но ничего не получалось — все сливалось в сплошной гул. Здесь же я услышал совершенно четкую фактуру листьев: рядом не было никакой растительности, мешающей своим шумом услышать этот звук. Я моментально сбегал за аппаратурой, включил микрофон, но сильный ветер очень мешал записи. Тогда я руками вырыл в песке рядом с кустарником окопчик, лег в него и записал шелест листьев. До сих пор и я, и мои коллеги используют эту запись в своих фильмах.

Работа звукорежиссера требует не только знаний, мастерства и вкуса, но и терпения, массу времени и сил. Зато какую испытываешь радость, когда все удается!

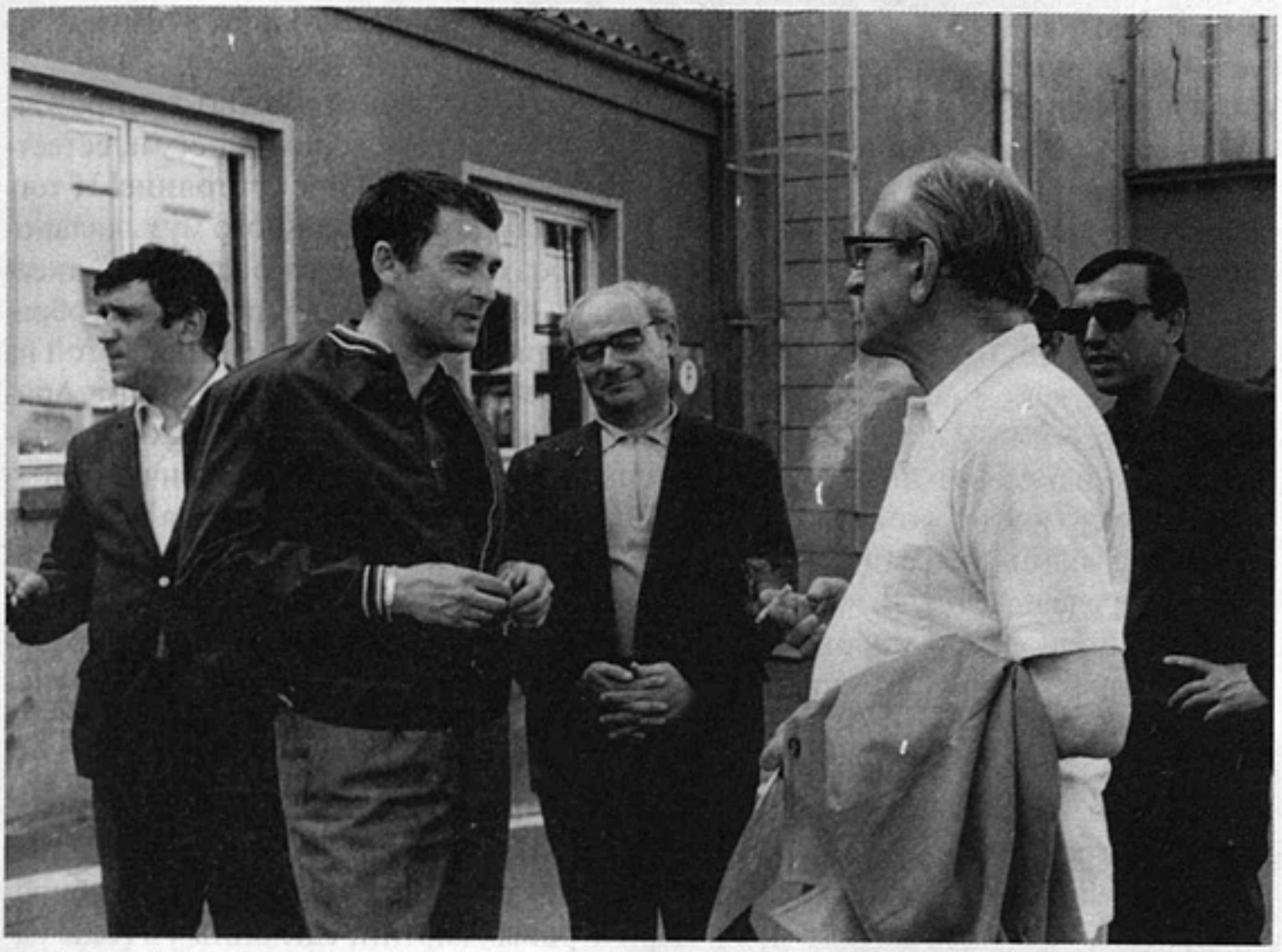
Работая на картине В.Пендраковского «Очень верная жена», снимавшейся в лесном поселке под Кировском, я, выйдя на улицу, сначала услышал, а потом и увидел сползающий по склону горы железнодорожный состав, груженный рудой. Тот странный звук разносился по всему лесу. И я, проваливаясь в снег, с магнитофоном над головой, буквально дополз до насыпи и записал тот скрежет. При перезаписи фильма этот необыкновенный звук создал объем, ощущение пространства, придал эпизоду состояние тревоги.

Знаменитый американский фотограф Роберт Капа на церемонии по случаю вручения ему очередной премии сказал: «Просто мне удалось подойти ближе других»... Несколько переосмыслив, эти слова можно отнести и к людям моей профессии.

Г.Козинцев одну из своих книг назвал «Глубокий экран». Она не о звуке, но звук тоже должен быть глубоким, создавать ощущение пространства, глубины экрана. Сегодня с появлением системы «Долби» это перестало быть проблемой. Но я о другом. Звуковое пространство не создать, делая фонограмму тише или громче. Тише — это тише, а громче — это громче, а не ближе. Ощущение пространства создается, когда речевые или шумовые фонограммы по характеру звучания соответствуют крупности снятого изображения. При записи чистовой фонограммы, будь то съемка в декорации или на натуре, работает естественная акустическая среда. Зато на озвучании в тонателье многое зависит от звукорежиссера. Его задача — правильно расставить актеров перед микрофонами, найти при помощи фильтров на микшере нужную для каждого исполнителя тембральную окраску, следить за четкостью речи, за правильным посылом.

В фильмах «Берег» и «Выбор», на которых я работал, снималась Н.Белохвостикова. Она говорит негромко, но у меня никогда не возникало сложностей при записи сцен с ее участием. При современной технике звукозаписи проблемы громкости перестали быть непреодолимыми. Зато неразборчивая речь актеров по-прежнему остается болезнью нашего кино. Б.Бабочкин на лекциях во ВГИКе, говоря об актерской технике речи, всегда приводил в пример М.Бернеса, обычно говорившего очень тихо, но доносившего до зрителя каждое слово.

В фильме же высоко мною чтимого А.Германа «Хрусталев, машину!» половину реплик не разобрать, и, судя по всему, это авторский ход. Хотя я, честно говоря, не понимаю, для чего? Ведь когда в зрительном зале все друг друга все



«И все-таки я верю». Юрий Авдеев, Борис Венгеровский, Израиль Цизин, Михаил Ромм, Герман Лавров на студии «Баварии»

время спрашивают: «А что он сказал?» — это отвлекает и затрудняет восприятие фильма.

Т.Сергеева. Вы говорили, что первые звукооператоры были чистыми техниками. Когда же они поняли, что их работа — творчество?

Б.Венгеровский. В титрах «Златых гор», одного из первых звуковых фильмов, созданного на «Ленфильме» в 1931 году, мы читаем: «Звукооператор Илья Волк, звукорежиссер Лео Арнштам». В годы становления звукового кино эти профессии четко разделялись на техническую и творческую. Время все расставило по своим местам. По мере совершенствования техники звукооператор смог посвятить себя художественному формированию звука в фильме. Скажем, путь того же И.Волка от первой звуковой, а вернее, «говорящей», картины «Ленфильма» «Одна» до первого стереофонического фильма студии «Дон Кихот», в котором звук выполняет исключительно художественные функции, — яркий пример эволюции нашей профессии из сугубо технической в подлинно творческую. Звукооператоры с полным основанием заслужили право называться звукорежиссерами.

Лео Оскарович Арнштам, которого привел на студию Шостакович, прямо на съемках «Златых гор» придумывал различные шумо-музыкальные фактуры, что в сочетании с музыкой Шостаковича создало тончайшую звуковую ткань фильма. Арнштам был удивительный человек. (Я все время говорю слова «удивительный», «замечательный», «мне посчастливилось», потому что понимаю, какое это было счастье — работать с такими талантливыми, влюбленными в кино людьми, как Арнштам, Ромм, Климов, Хуциев...) Однако я считаю, что режиссерский талант Арнштама не был полностью реализован. Его замечательная, неординарная дебютная картина «Подруги» была горячо принята зрителями, но более спокойно критикой. Причиной тому, видимо, послужил арест автора повести, по которой снят фильм. Ведь шел 1936 год, и волна репрессий, начавшаяся после убийства Кирова, не утихала.

С Лео Оскаровичем я сотрудничал на картине «Софья Перовская». Снимали мы в Ленинграде. По вечерам, сидя у него в номере, часто беседовали. Арнштам был прекрасный рассказчик. Помню его воспоминания о Шостаковиче, с которым он дружил всю жизнь, начиная с детства, они вместе учились — сначала в музыкальной школе при консерватории, затем в самой консерватории. И потом ко всем картинам Арнштама Шостакович сочинял музыку. В голодные 20-е годы их иногда приглашали в богатые дома, и они в четыре руки музицировали, зарабатывая себе на обед. Арнштам рассказывал: «Мы сидим за роялем, и

я чувствую, как мне на пальцы капают слезы, поворачиваю голову, а Митя шепчет: «Мы продаем искусство».

Окончились съемки «Софьи Перовской», и начался монтажно-тонировочный период, включающий и запись музыки. Шостакович сломал ногу и, естественно, присутствовать на записи не смог. Представляете мое состояние! И тогда на помощь пришел Лео Оскарович. После каждого записанного музыкального номера он говорил мне: «Мите понравилось бы»! После того как мы записали музыку, перезаписали фильм и отпечатали копию, встал вопрос, каким образом показать ее Дмитрию Дмитриевичу, который лежал со сломанной ногой на даче и ни о каком его приезде на студию не могло быть и речи. И тогда Арнштам потребовал от дирекции, чтобы нашли кинопередвижку. И Лео Оскарович в сопровождении киномеханика отправился на дачу к Шостаковичу. Безумно волнуясь, я ждал дома звонка Лео Оскаровича. Казалось, прошла вечность, пока не зазвонил телефон. Первыми словами Арнштама были: «Боря, все в порядке, передаю трубку Дмитрию Дмитриевичу». Я услышал тихий голос Шостаковича: «Борис Владимирович, добрый вечер! Большое спасибо! Мне понравилось!» Я прекрасно понимал, что Дмитрий Дмитриевич сказал мне добрые слова по просьбе Арнштама, но, честное слово, стоя у телефона с идиотской улыбкой, я чувствовал себя самым счастливым человеком.

Т.Сергеева. Расскажите, пожалуйста, о работе над «Обыкновенным фашизмом».

Б.Венгеровский. Сценарий Ю.Ханютина и М.Туровской был построен на идее показать, какими средствами фашизм растлевал человеческие души, зомбировал нацию. Работа началась с просмотра игровых картин, сделанных в годы нацизма. Смотрели довольно долго, пока М.Ромм после очередного просмотра не сказал: «Этого для нашего фильма будет мало. Нужна хроника».

Мы начали смотреть немецкую хронику: от снятой в начале 30-х годов и до последнего номера «Вохеншау», сделанного 20 апреля 1945 года. И «культурфильмы», другими словами, научно-популярные. В них поражала типично немецкая пунктуальность, сочетавшаяся с нацистской идеологией. Все было поставлено на деловую основу, все, даже личная жизнь. Например, фильм, в котором молодая пара перед свадьбой приходит к врачу, чтобы убедиться, что они стопроцентные арийцы. Или фильм о вреде абортов. С приходом Гитлера к власти аборты были запрещены — стране требовались солдаты. Был фильм о создании подарочного экземпляра «Майн кампф» к пятидесятилетию фюрера. Многое из этих картин вошло в «Обыкновенный фашизм».

Раздирающие сердце кадры первых месяцев войны — горящие города, нескончаемые колонны наших пленных, разбитая техника. Многое из увиденного было страшно и неожиданно: до сих пор у меня перед глазами кадры, снятые в Орловской тюрьме, где содержались политические заключенные, — двор, заваленный трупами. Наши, отступая, расстреляли всех. Немецкие хроникеры сняли и Катынь, найдя там захоронения нескольких тысяч польских офицеров, расстрелянных НКВД.

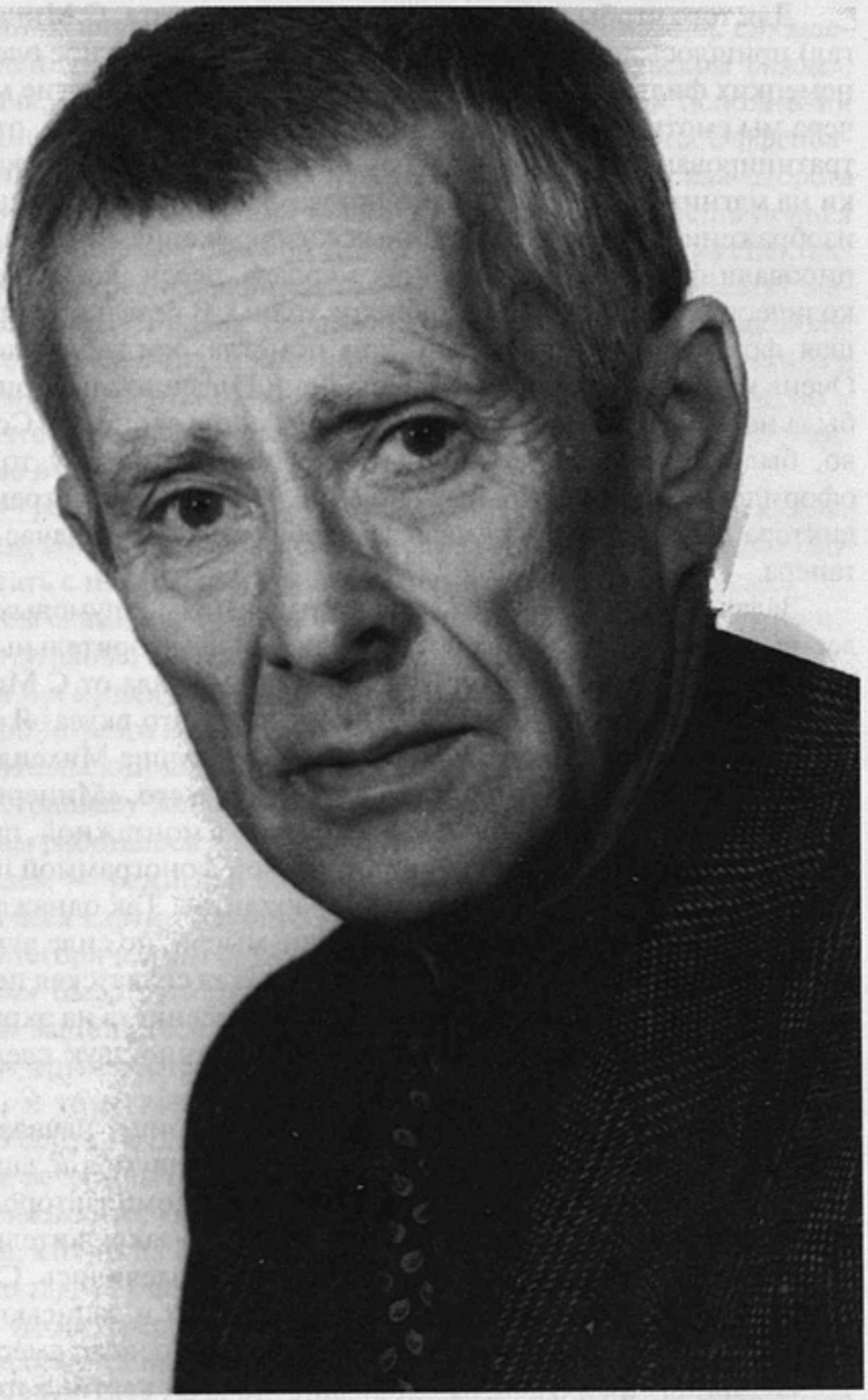
А парад в Киеве по случаю приезда Розенберга! Крещатик в цветах, толпы горожан, диды с хлебом-солью. И совершенно другое в Минске — пустой, как бы вымерший город.

Многое из снятого немцами было, конечно, тенденциозно, но они с первого дня снимали войну настоящую.

Т.Сергеева. Наша хроника была столь же впечатляюща?

Б.Венгеровский. Наша хроника, как и все средства массовой информации в первые месяцы войны, пребывала в состоянии растерянности и продолжала уверять народ, что ничего страшного не произошло — идут бои местного значения. В военных сюжетах «Союзкиножурнала» показывали жалкие кучки пленных фашистов, сбитый немецкий самолет, который лежал на Театральной площади, и бесконечные митинги на фабриках и заводах. И только когда началось зимнее контрнаступление наших войск под Москвой, мы увидели на экранах войну подлинную, беспощадную и жестокую, без прикрас. Начало положил фильм Л.Варламова и И.Копалина «Разгром немецких войск под Москвой».

Но то, что мы смотрели с Роммом, было гораздо страшнее. Из Красногорска нам привезли большой фильм о зверствах фашистов на нашей территории, тот, что показывался в Нюрнберге в качестве обвинительного акта. Немой ма-



Борис Венгеровский. 2003

териал — горы трупов, сожженные, расстрелянные, повешенные люди. Даже вспоминать тяжело.

Т.Сергеева. Трудно представить, как вы ориентировались в том океане хроникального материала.

Б.Венгеровский. Огромную роль в отборе материала сыграл второй режиссер картины Л.Инденбом, светлая ему память. Он был «начальником штаба», все систематизировал, скрупулезно писал карточки на каждый эпизод, все было разделено: пленные, поезда, бои, парады, Гитлер, Геббельс. Если что-то было нужно, то быстро находилось в его картотеке.

Кроме того, на картине работало много ассистентов: Савва Кулиш занимался событийными съемками в Москве, Сережа Линков, Харлампий Стойчев, Костя Осин — поисками материала. Михаил Ильич снимал Освенцим. Увиденное в лагерном музее буквально потрясло его.

Т.Сергеева. Как задумывалось звуковое решение фильма?

Б.Венгеровский. Если позволите, я сначала процитирую Ромма: «Работа со звуком была мозаичной и требовала адского терпения. Эпизод создан из пятидесяти разных кадров, в одном кадре музыка, в другом — шумы, в третьем — голос немецкого диктатора, в четвертом речь или вопли толпы. Нужно было находить новые шумы, новые акценты, клеить из кусков цельную выразительную фонограмму».

Для того чтобы добиться желаемого результата, С.Минервину (я ему помогал) пришлось долго и кропотливо собирать «лоскутное одеяло» из фонограмм немецких фильмов. Объем работы был огромный. Долгие месяцы с утра до вечера мы смотрели немецкое кино. Прежде чем материал, отобранный для контратипирования, попадал в лабораторию, его фонограмма копировалась с оптики на магнитку. Фонограмма копировалась в гораздо большем количестве, чем изображение. Помимо синхронных с изображением эпизодов, мы отдельно копировали фонограммы немецких маршей, песен, военных шумов, громадное количество скандирований и криков толпы. В результате организовалась большая фонотека, которая очень нам помогла, когда начался монтаж фильма. Очень многое мы взяли из картины Лени Рифеншталь «Триумф воли», которая была не только прекрасно снята, но и отлично записана. Собрав такое богатство, было бы просто грешно идти по общепринятому тогда пути звукового оформления документальных фильмов, когда с экрана гремел железный голос диктора и непрерывно звучала закадровая музыка, подчас выполнявшая роль тапера.

Задача отобрать из множества музыкальных и шумовых фонограмм наиболее выразительные, чтобы создать единый звукозрительный образ «шабаша», истерии, а потом и прозрения нации, потребовала от С.Минервина не только глубокого осмысления материала, но и высокого вкуса. Я могу много и долго говорить о Сергее Петровиче, но думаю, что лучше Михаила Ильича все равно не скажу. Поэтому лучше еще раз процитирую его. «Минервин работал, как затворник. Целыми днями он колдовал у себя в монтажной, проявляя чудеса изобретательности, а потом приходил с готовой фонограммой целой части — и не с одной фонограммой, а целым рядом вариантов. Так однажды он показал великолепную по смелости звука, по глубине мысли, по силе чувства, по ритму главу «Обыкновенный фашизм». Лихая немецкая солдатская песня вдруг прерывалась треском барабанов, и снова эта лихая песенка, а на экране — повешенные, замученные, запоротые, застреленные... Именно звук сделал главу лучшей в картине».

Когда работа над фильмом подходила к концу, началась запись Михаила Ильича, читавшего текст, запись синхронных шумов и запись музыки. (Надо сказать, оригинальная музыка, сочиненная композитором А.Карамановым, звучала только в прологе и эпилоге фильма.) На заключительном этапе монтажно-тонировочных работ мы с Минервиным разделились. Сергей Петрович занимался подготовкой фонограмм к перезаписи и записью музыки, а я писал Михаила Ильича. Ну а перезапись фильма мы провели вместе.

Не припомню, чтобы на какой-либо другой картине группа работала с такой отдачей, с таким чувством ответственности, с такой любовью и верой в режиссера. Талант Ромма, его обаяние, доступность и поразительная человечность, как магнитом, притягивали к нему людей. Например, Герман Лавров, блистательный оператор, после «Девяти дней одного года» имел много заманчивых предложений, но пошел на неблагодарную, с операторской точки зрения, документальную картину, на 90 процентов состоящую из архивного материала. Пошел, потому что это был фильм Ромма! Лавров был человек тонкий, интеллигентный, скромный. Во время съемок «И все-таки я верю», которые возобновились после смерти Ромма, он перенес инфаркт. Последние годы жизни серьезно болел. И о нем все забыли. Как будто его не было. Когда его хоронили, пришли пять человек. Пять человек!

Т.Сергеева. После такой нелегкой работы над «Обыкновенным фашизмом» вам хотелось расслабиться или, напротив, взяться за сложные картины?

Б.Венгеровский. После «Фашизма» был «Июльский дождь» М.Хуциева, фильм о людях 60-х годов, о наших современниках. Вспомните, как он начинается: на фоне длинного прохода героини идут титры. И с первого кадра в фонограмме вместе с шумом города звучит увертюра Бизе к опере «Кармен». Это идея Хуциева, и она послужила ключом к решению звукового образа картины. Моей же задачей стало не просто воссоздать звуковую среду, окружающую нас, а художественно выстроить ее в соответствии с драматургией фильма. В результате музыка, шумы, фрагменты радиопередач — одно наслаивалось на другое, но все было точно организовано. На мой взгляд, полифонией звуковой партитуры был

создан образ времени. В фильме звучали песни Окуджавы и Визбора, снявшегося в одной из ролей. Назову по памяти, что звучало в «Июльском дожде»: квинтет Шостаковича, финал 6-й симфонии Прокофьева, Бах в исполнении популярного тогда ансамбля «Свингл Сингерс», канкан из оперетты Оффенбаха «Орфей в аду», Бинг Кросби — «Жизнь в розовом свете», утесовская «Дорога на Берлин», вариация на тему народной песни «Цвели цветики», исполненная Павлом Нечепоренко, виртуозом-балалаечником. Звучал фрагмент из спектакля БДТ «Три сестры», прекрасно сработавший на сцену объяснения Лены с матерью, звучали репортажи Николая Озерова с первенства мира по футболу, «Шахматный выпуск последних известий», комментируемый знаменитым Вадимом Синявским, фрагменты новостных передач — всего не перечислить. Но самое главное, что весь этот довольно разностильный звуковой материал выстроился в фильме в единое целое.

То, что Хуциев — режиссер от Бога, доказывать не надо, но он еще и художник с поразительным, абсолютным слухом, а это, к сожалению, дано не каждому режиссеру. Работать с ним было и трудно, и легко, но всегда интересно.

И мне хотелось бы сказать добрые слова о нашем музыкальном консультанте Константине Португалове, которого привел в нашу группу Юрий Визбор, человеке, влюбленном и в музыку, и в кинематограф. Его советы и помощь в поиске необходимых фонограмм нам очень помогли.

Я вспоминаю «Июльский дождь» с нежностью еще и потому, что он стал моей первой, по-настоящему большой самостоятельной работой.

Т.Сергеева. А как вам работалось с Климовым?

Б.Венгеровский. Элем — режиссер высочайшего класса, вспомните хотя бы «Иди и смотри». Из всех картин о войне, на мой взгляд, эта самая пронзительная, проникнутая категорическим осуждением любой войны. У нас долгое время слово «пацифизм» было ругательным. Ведь мы всегда готовы воевать, не важно, нападать или защищаться, главное, воевать, а Климов сделал фильм о том, что убивать друг друга бесчеловечно.

Между прочим, я тоже должен был работать на «Иди и смотри» (тогда фильм назывался «Убейте Гитлера»). Снимать собирались в Минске, мне уже был куплен билет на вечерний поезд, но утром в день отъезда позвонил Элем и сказал: «Боря, не приезжайте, картину закрыли».

Как выяснилось, кто-то из Комитета по кинематографии, прочитав сценарий, сказал: «Что это такое? Белорусы убивают белорусов!» Этого оказалось достаточным. Никого не интересовало, что так было на самом деле, немцы ведь грязной работой предпочитали не заниматься. Они стояли в оцеплении, могли потом раненых добивать, но стреляли зондеркоманды, набранные из местных полицаев.

Пока Элем переделывал сценарий, у меня изменилась домашняя ситуация, и когда съемки все-таки начались, я не смог поехать в экспедицию. На мой взгляд, Климов снял один из лучших своих фильмов. Со звуком на нем работал мой белорусский коллега Виктор Морс, и сделал все замечательно. Вообще, все в фильме сложилось удачно — А.Адамович, Э.Климов, прекрасный оператор А.Родионов, художник В.Петров. Да и скромная по своим возможностям минская студия совершила настоящий подвиг, сумев обеспечить группу всем необходимым для таких сложных съемок.

С Климовым я сотрудничал на четырех фильмах. Первым был «Спорт, спорт, спорт». Главная сложность в работе над ним заключалась в сочетании игрового материала и документального, как архивного, так и специально снятого, причем синхронно. Это были многочисленные интервью, подготовка к параду открытия Спартакиады. Предусматривалась и съемка футбольных болельщиков, которые в дни матчей собирались у «Динамо» задолго до игры и часами спорили, чья команда или чей игрок лучше. Естественно, это возможно было снять только скрытой камерой и записать «скрытым микрофоном». Сегодня это не проблема! С петличным радиомикрофоном, подключенным к миниатюрному передатчику, который умещается в кармане, можно ходить среди толпы, будучи незамеченным, снимать установленной вдалеке камерой с длиннофокусной оптикой и записывать звук на магнитофон с приемником, на который поступает сигнал с передатчика радиомикрофона. Но это сегодня, а мы-то снима-

ли «Спорт» тридцать три года назад. Качественных радиомикрофонов еще не было, а стоять рядом со спорящими с микрофоном — наверняка споры сразу бы прекратились!

И кроме того, в те годы для проведения синхронной съемки было необходимо, чтобы камера и магнитофон работали от одного источника питания, иначе фонограмма шла не синхронно с изображением.

После долгих раздумий решено было рискнуть. Синхронную камеру с длиннофокусной оптикой установили на высоком помосте вдали, чтобы не привлекать внимание. С батарейным магнитофоном, висевшим на боку под плащом, и с микрофоном, спрятанным в папку для бумаг (наружу торчал только капсуль микрофона), мне пришлось «идти в народ», в бушующую, раздираемую страстями толпу фанатов. Наверное, мой внешний вид вызывал, в лучшем случае, недоумение. Среди массы полураздетых, изнывающих от жары людей ходил странный тип с папкой в руке, в наглухо застегнутом плаще, из-под которого выпирал какой-то непонятный ящик. Эдакий «человек в футляре». Не хватало только галош!

После съемок мы несколько дней жили в ожидании выхода изображения из лаборатории. Получилось или нет? Разойдется синхронность или нет? Как только изображение вышло из проявки, тут же подложили фонограмму. Конечно, расхождения в синхронности были, но вполне поправимые. Главное, что задуманное получилось! На экране кипели неподдельные страсти, и это было прекрасно. А синхронность поправили наши высококлассные монтажеры В.Белова и Г.Патрикеева. Они прорезали в нескольких местах паузы в фонограмме, и все встало на свои места.

К сожалению, игровой материал картины проигрывал рядом с документальным и оказался не очень совместим с ним.

Герман Климов писал сценарий на конкретного человека — массажиста дядю Володю, которого знали все спортсмены. Предполагалось, что он сыграет самого себя, сам расскажет свои смешные истории. Но в силу целого ряда причин вместо него пришлось снимать артиста Г.Светлани. Хороший старый артист, мастер эпизода, но что-то у него не заладилось, и его пришлось переозвучить Ролану Быкову.

Вообще, я всегда за синхронную фонограмму, но на этом фильме переозвучание стало необходимостью. В моей практике был еще один подобный случай. В «Прощании» Э.Климова роль сибирской крестьянки Дарьи сыграла великая белорусская актриса Стефания Станюта. Все было прекрасно, за исключением одного: речь Стефании Михайловны выдавала ее белорусские корни, а ее героиня — сибирячка. Сыгранную Станютой роль мастерски озвучила Нина Никитина. К сожалению, актриса ныне забытая. А когда-то с экранов ее голосом говорили героини Цары Леандер, Изы Миранды, Симоны Синьоре.

Т.Сергеева. Столько картин у вас за плечами, какая самая любимая?

Б.Венгеровский. Хочу сказать, что легких картин не бывает! Легко — когда тебе наплевать на то, что ты делаешь. А когда ты приходишь на фильм работать — трудно всегда. И часто батальная картина с тысячными массовками дается легче, нежели камерный фильм с двумя артистами.

А вообще, хотя я самоед, люблю все свои картины, но никогда их не пересматриваю, потому что сразу начинаю слышать свои огрехи. Это заноза навсегда. До сих пор с ужасом вспоминаю момент, связанный с записью музыки в фильме «Спорт, спорт, спорт». Это была моя первая работа с Альфредом Шнитке. Почти все было сделано, осталось записать последний фрагмент к эпизоду «Победа». Партитура этого сочинения предусматривала введение в состав оркестра увеличенной вдвое группы медно-духовых инструментов. И случилось непредвиденное. До этого всю музыку к фильму мы записывали в большом зале новой тонстудии и проблем с оркестром не возникало. Для этой же записи, по нерадивости администрации, смену назначили в небольшом ателье старой тонстудии, которая просто не могла вместить в себя такой большой состав. Музыканты сидели едва ли не на головах друг у друга. И как только заиграли медно-духовые, они накрыли своей мощью звучание всех остальных групп оркестра. Это теперь при многоканальной записи можно каждую группу инструментов записать отдельно, а потом свести воедино, выстроив нужный

баланс. Тогда такой возможности не было. Я готов был провалиться сквозь землю, но сделать ничего не мог. Этот номер, на всякий случай, плохо, но записали, договорившись сразу же, что перепишем в большом зале. Была назначена смена, однако из-за нелетной погоды из Таллина не смог прилететь дирижер Эри Клаас, который работал с оркестром. Срочно вызвали другого дирижера. Записали нормально, все звучало хорошо, но когда подложили фонограмму под смонтированное изображение, пришли в ужас. Фонограмма звучала сама по себе, как концертный номер, не имевший ничего общего с изобразительным рядом.

Переписывать еще раз уже не позволила смета фильма. Пришлось вернуться к той, первой, неудачной записи. И теперь, как назло, на телевидении в различных спортивных передачах эта фонограмма служит заставкой. И каждый раз, услышав ее, я прошу прощения у Альфреда Гарриевича.

Со Шнитке я работал на пяти фильмах. Он был удивительный человек, тактичный, скромный. И гениальный. Элем настолько доверял его вкусу, что, если в смонтированном материале Альфреду что-то не нравилось, его мнение часто становилось решающим. Климов мог даже что-то перемонтировать, а что-то и выбросить.

Т.Сергеева. А чем вы занимаетесь сейчас?

Б.Венгеровский. Закадровым переводом иностранных фильмов. Но это не дубляж. Дубляж я не приемлю. В закадровом переводе при правильно выбранном соотношении русского перевода и оригинала фонограммы сохраняется возможность донести до зрителя фильм в авторской версии, не разрушая его звукозрительный ряд. К сожалению, и здесь встречаются образцы дурного вкуса и низкого профессионализма как режиссеров, так и звукорежиссеров. Я редко смотрю фильмы по телевидению, но, увидев в сетке программы анонс любимого мною фильма Копполы «Крестный отец», решил посмотреть. И что же я увидел, вернее, услышал? Фильм озвучен закадровым переводом, однако как это сделано? Почти напрочь убрана оригинальная фонограмма фильма, и в пустоте звучат голоса актеров, пытающихся переиграть Марлона Брандо и Аль Пачино. В результате прекрасный фильм превратился в унылое зрелище.

Т.Сергеева. Вы прожили такую долгую творческую жизнь, есть ли что-то, о чем жалеете? Что-то несделанное? Невоплощенное?

Б.Венгеровский. Жалею, что подчас не хватало знаний. Хорошо, что наконец во ВГИКе стали учить профессии звукорежиссера. Студенты снимают фильмы вместе. Для творческого процесса это очень важно. Ведь наибольшая удача в кинематографе возможна только тогда, когда существует сотрудничество...

НАТАЛЬЯ ФОКИНА

Когда деревья были большими

Путь наверх

Времена менялись. Как гром, разразился скандал на выставке в Манеже, где Хрущев набросился на Эрнста Неизвестного и стал крушить абстракционистов. Началась проработка интеллигенции. Пошли встречи руководителей партии с интеллигенцией. Лёву ни на одну из этих встреч не позвали, чему мы были рады. Но рассказы очевидцев и участников этих мероприятий производили на нас шоковое впечатление. Еще так недавно мы наивно верили в то, что время проработок и окриков ушло в прошлое. Тучи нависли над кинематографом. Партийное начальство подготовило решение о закрытии только что организованного Союза кинематографистов, существовавшего тогда в статусе оргкомитета, назначенного, а не выбранного. Во главе оргкомитета был Иван Пырьев. На одном из заседаний оргкомитета, где решалась судьба Союза кинематографистов, удачно выступил Гриша Чухрай, ему удалось переломить ситуацию. И Союз был спасен. Тем не менее настроение у всех было подавленное. Коля Фигуровский, вернувшись с одной из встреч в верхах, на мой вопрос: «Что там было?» — ответил: «Пляска мракобесов».

Трудно было дать более точное определение происходящему.

Повеяло сталинизмом.

Вот тогда-то Лёва прочел повесть Эммануила Казакевича «Синяя тетрадь», это было в апреле 1962 года. Повесть была антисталинской и очень острой. Поражало в ней многое, прежде всего то, что воспетое ленинское уединение в шалаше в Разливе не было уединением — выяснилось, что Ленин был там вместе с Зиновьевым. Близость Ленина с Зиновьевым опровергалась исторической наукой. А Казакевич нашел материал, который неопровержимо доказывал, что все бытовавшие в изданиях сталинских времен факты были фальсифицированы. Гораздо ближе к Ленину, чем Сталин, был уничтоженный Сталиным «враг народа» Зиновьев. Повесть отвечала нашему главному тогда желанию — не допустить возврата сталинизма.

В объединении желание Лёвы экранизировать «Синюю тетрадь» поддержали. Он встретился с Казакевичем, и встреча обнадежила. Для работы над сценарием надо было получить дополнительные архивные материалы. Лёва решил обратиться в ИМЭЛ к академику Поспелову. Позвонил. Назвался. Секретарь соединил. Поспелов взял трубку. Лёва объяснил причину звонка и рассказал о своем желании экранизировать повесть Казакевича. После паузы последовало: «Пока я жив, этого не будет». — И короткие гудки.

Ответ задел Леву за живое, и он отправился во вновь преобразованное и выделенное из Министерства культуры Госкино СССР — к назначенному председателю комитета Алексею Романову. Романов встретил Лёву очень любезно. Благосклонно выслушал и обещал помочь. Потом неожиданно сказал:

— А я тоже хочу попросить вас о помощи. Не согласились бы вы стать начальником Главного управления по производству фильмов Госкино СССР?

Лёва опешил.

— Дайте подумать.

— Подумайте. Три дня вам достаточно?

Три дня прошли быстро. Мы совещались с друзьями, с Сергеем Аполлинариевичем. Все пришли к выводу, что надо соглашаться. Всем так опостылели существовавшая структура, устоявшийся дух сталинского бюрократизма, у всех

Окончание. Начало см.: 2003, № 11

Лев Кулиджанов, Александр Караганов, Людмила Хитяева, Шакен Айманов, на заднем плане Сергей Михалков, Юрий Андропов в Георгиевском зале Кремля

была наивная надежда на то, что в системе все еще можно что-то изменить. Через три дня Лёва пошел к Романову, и они договорились о том, что Лёва снимет «Синюю тетрадь», а потом сядет в кресло начальника Главка.

Много раз вспоминая потом это свое решение, Лёва сетовал на собственное легкомыслие. Слишком многое изменилось в нашей последующей жизни. Тогда мы об этом не подозревали. Думали о другом. Начиналась лихорадка срочного запуска в производство. Натура была летняя. А лето под Ленинградом короткое, дождливое, надо было торопиться.

Группа сложилась хорошая — вторым режиссером был Изя Магитон, оператором Игорь Шатров, директором Геннадий Шолохов, а заместителем у него был Роман Комбрант, с которым Лёва впоследствии много работал и дружил до самых последних своих дней.

На главную роль утвердили артиста Михаила Кузнецова из Ставропольского драматического театра, решающим было его портретное сходство с Лениным, подтвержденное консультантом картины Фофановой, старой большевичкой, хозяйкой последней конспиративной квартиры, из которой Ленин ушел в Разлив.

Большие трудности были с Зиновьевым. Ни в одном архиве не сохранились его фотографии. Как найти его портрет, никто не знал. Наконец случайно удалось обнаружить его на большом групповом снимке. Пересняли, увеличили. Но изображение получилось некачественное, проступало зерно. Каким был реальный Зиновьев, можно было только догадываться. Поразительно, как работали органы, как чисто подтирали они все следы существования человека, исторического героя, еще так недавно входившего в ближайшее окружение «вождя мирового пролетариата». Это было похоже на волшебство. Как в сказке Андерсена «Снежная королева», когда волшебница, захотевшая оставить у себя Герду, стала расчесывать ей голову волшебным гребешком и напустила на нее забвение. Герда забыла все: свой дом, свою бабушку, Кая, которого любила, розы, которые цвели под крышей ее родного дома... Сколько таких волшебных преднамеренных забвений произошло в нашей исторической памяти.

Память о Зиновьеве, наверное, не следует ассоциировать с образом памяти в сказке Андерсена. Человек он, судя по всему, был инфернальный. Но он был из ближайшего окружения Ленина, и это одно могло бы дать объективную информацию и о времени, и о вожде, с которым он был близок. Откуда Казакевич черпал информацию о Зиновьеве, о факте его совместного с Лениным пребывания в шалаше, я не знаю. Вероятно, они с Лёвой говорили об этом, но, к сожалению, вскоре после этой единственной их встречи Казакевич заболел и скончался.

В Разливе в музее Ленина была развернута экспозиция весьма внушительных объемов, но ничего о Зиновьеве. Одним из консультантов и помощников на картине был младший из семьи Емельяновых, единственный оставшийся в живых очевидец. По секрету он рассказал много страшного о своей семье, подвергшейся в сталинские годы жестоким преследованиям.

Мы жили в двух комнатах в приозерной части Сестрорецка в месте, называвшемся Угольная Гавань. Это был глубокий фьорд, вдававшийся в поселок. На съемку ездили на баркасе, арендованном группой, или на машинах — в объезд. Погода стояла приличная, и снимали много. Мы часто плавали по озеру в лодках, Лёва и Дима Белевич, звукооператор и наш сосед, рыбачили в свободное от съемок время. Наш хозяин держал целый выводок подсадных уток, был заядлый рыбак и лодочник. Дом, в котором мы жили, стоял так близко к озеру, что на потолке его играли и струились отсветы от воды.

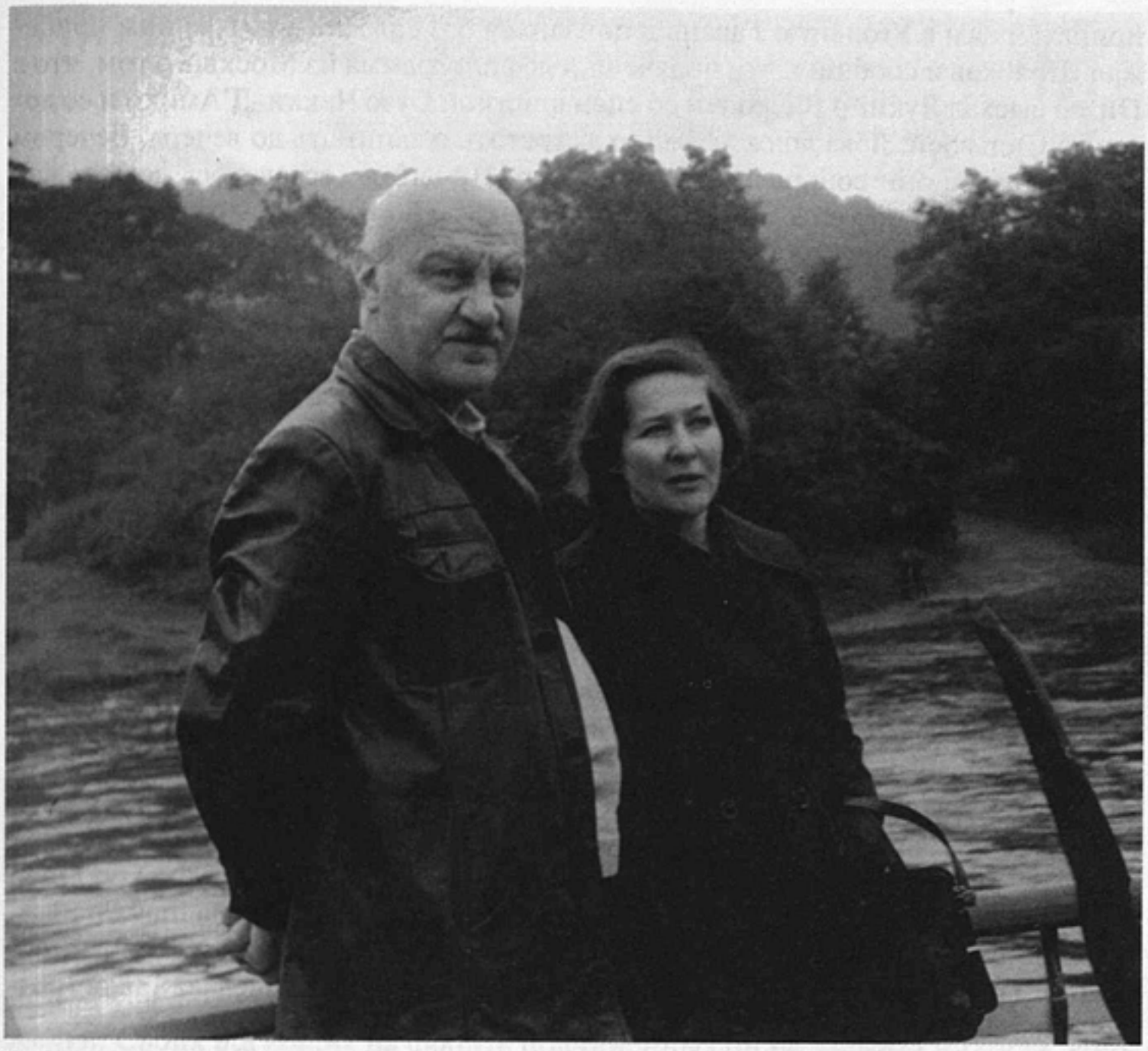
Однажды в воскресенье небо, бывшее ясным с утра, стало быстро затягиваться облаками, съемку решили срочно отменить и дать группе выходной, предложив на автобусе поехать в Питер. Мы быстро собрались и поехали, сначала были в Эрмитаже, потом обедали. И когда вышли из ресторана, разыгралась настоящая буря. Ветер дул с Финского залива с такой силой, что заливало набережную. Я забеспокоилась и решила с сыном Сережей, который был в этот день с нами, срочно ехать в Сестрорецк, где в Угольной Гавани оставались мама Лёвы Екатерина Дмитриевна и наш старший сын Саша. Лёва должен был задержаться в Питере, так как утром на «Ленфильме» он хотел посмотреть материал. Когда мы подъезжали к Сестрорецку, ветер валил деревья, а такси, на котором мы ехали, чудом не накрыло упавшей березой. Приехав, мы уложили детей спать, закрыли все окна и двери и притаились под свист и вой ветра. Вдруг в окно кто-то постучал. Это был мужчина, лица я не разглядела.

— Вам кого? — спросила я.

— Белевич тут живет?

— Да.

Я пошла открывать и проводила пришедшего к Белевичам, которые жили с нами в одном доме. По виду пришедшего я поняла, что он принес дурную весть. Так и было. По возгласам, раздававшимся от Белевичей, я поняла, что кто-то утонул. Оказалось, что днем рабочие, которые не поехали в Питер, пообедали, выпили и один из осветителей, Женя, который работал до этого в группе «Ког-



Лев Кулиджанов и Наталья Фокина

да деревья были большими», милый молодой парень, отправился в музей Ленина в арендованном группой боте. Его решился провожать подвыпивший шофер Воропаев, не умевший плавать. Женя и Воропаев сели в бот и благополучно переправились на другой берег к сторожу музея, с которым уже и раньше выпивали. Буря тем временем усиливалась. Посидев у сторожа какое-то время и выпив и закусив, Женя и Воропаев решили плыть обратно. На берегу было много рыболовов, которые вытаскивали из воды свои лодки подальше от волн, захлестывавших берег, и старательно закрепляли их, чтобы ветер не снес их в воду. Женя и Воропаев стали, наоборот, сталкивать тяжелый бот на воду. Их уговаривали не делать этого и переждать, но это только усиливало их упрямое старание спустить бот на воду. Наконец им это удалось. Скоро они скрылись в сплошном воющем и бьющемся пространстве озера. Часа через два к сторожу музея постучал весь вымокший Воропаев и рассказал следующее. Бот перевернулся, когда они дошли до середины озера. Воропаев ухватился за бачок с мазутом для мотора. Женька, который хорошо плавал, раза два вынырнул и исчез. Часа через два волны выбросили на берег вцепившегося в бачок Воропаева. Его на машине доставили в Сестрорецк на базу. Оттуда и пришел человек, рассказавший Белевичам о несчастье. Мы с Димой и его женой Кларой тут же сели в их машину и поехали в музей, надеясь, что за это время Женя, умевший плавать, мог выбраться на берег. Наши надежды были напрасны. Мы ходили по берегу озера, которое превратилось в мутную беснующуюся массу. Ветер был такой, что даже разговаривать друг с другом было невозможно. Тщетно походив по берегу и понимая свою беспомощность и ничтожность, мы отправились в Сестрорецк на переговорную и позвонили в Питер в гостиницу «Выборгская» директору картины Геннадию Шолохову. Я попросила его не поднимать по тревоге Лёву, понимая, что в этой ситуации его присутствие ничего изменить не может. Однако все, кто был в Питере, и Лёва в том числе, приехали довольно скоро. Всю ночь группа бродила по берегам, обследуя прибрежный камыш. Сотрудники спасательной станции, в которую обратился сразу же сторож музея, ответили, что в такой шторм спускать на воду плавсредства им запрещено инструкцией. Утром ветер немного утих, и на воду были спущены спасательные катера. Лёва, измученный,

пришел к нам в Угольную Гавань и повалился без сил, но тут же за ним прибежал Шолохов и сообщил, что получена телефонограмма из Москвы о том, что в Питер выехал Лукино Висконти со сценаристкой Сузо Чекки-Д'Амико и ее дочерью Сильвией. Лёва должен был их встретить и занимать до вечера. Вечером по программе они собирались идти в театр. Ничего не оставалось делать, как привести себя в порядок и ехать в Питер. Заказали обед в «Европейской», нашли работавшего тогда в Питере Алексея Баталова и встретили Висконти с сопровождавшими его тремя дамами, одна из которых была переводчица. В Москве в это время был очередной кинофестиваль, и поездка эта была предусмотрена его программой. Приехав из жаркой Москвы, где в это время была тридцатиградусная жара, гости вышли из вагона на ледяной ветер. Ветер уже умерил силу, но стал пронзительно холодным. По небу летели разорванные в клочья тучи, и сквозь них проглядывало лазурное небо. Содрогаясь от холода, бедные итальянки в ближайшей «Березке» купили себе кашемировые платки и закутались в них, как в сари. Висконти с лицом величественным, как на античных монетах, был непроницаем и недоступен, в отличие от своих спутниц, никак не реагировал на погоду. Но за столом оживился, очень ему понравился Баталов. Мне было очень интересно пообщаться с Сузо Чекки-Д'Амико, автором многих знаменитых сценариев. Она жаловалась на переводчицу, которая докучает Висконти своим вниманием, тогда как он совершенно не интересуется женщинами.

Но нам надо было возвращаться к нашим делам. Предстояли похороны. Утром пришел старик Емельянов и сказал, что поиски Жени, конечно, надо продолжать, но всплывет он только на шестой день. Так и произошло. Хоронили Женю на Сестрорецком кладбище. Погода установилась безоблачная, теплая, ветра не было, и озеро, такое спокойное, сверкало и искрилось. Было много цветов. Трудно было представить, что совсем недавно тут бушевала такая грозная стихия. Все умиротворилось.

Прошло немного времени, и экспедиция кончилась. Все вернулись в Москву.

В ноябре 1963-го Лёва сдал картину «Синяя тетрадь» студии. До этого встал на учет в партийной организации Госкино СССР. Тогда же он занял кресло начальника Главка. Началась совершенно новая жизнь. А картина «Синяя тетрадь» благополучно прошла по экранам, не принеся никакой радости. Никого не удивило появление Зиновьева. Монолог о правде для народа, казавшийся таким важным и нужным, тоже, казалось, никого не удивил. Картину поддержали в прессе, но зритель ее встретил холодно. 19 апреля в кинотеатре «Россия» состоялась торжественная премьера. Все было очень пышно обставлено, но во время просмотра народ стал уходить из зала. Этого никогда на просмотрах Лёвиных картин не было. Народ устал от идеологии и политики, ему не хотелось на экране видеть надоевшие лица вождей, к которым привыкли. Изваяния и портреты торчали на каждом шагу и набили оскомину. Казалось, тогдашнюю политическую остроту фильма никто не заметил. Разве что в нескольких рецензиях на нее обратили осторожное внимание.

В это время на Студии Горького запретили картину Марлена Хуциева и Геннадия Шпаликова «Застава Ильича». Почему — не объяснялось. Кинематографисты видели фильм на студии и в Госкино, восхищались, удивлялись, многое заимствовали, и по крупицам открытия «Заставы» разошлись по другим картинам. Из-за этого потом, когда картина наконец была выпущена, она не показалась такой уж новаторской.

Спор из-за «Заставы Ильича» усложнил отношения Герасимова и Британикова. Но со временем все утряслось. Григорий Иванович Британиков был человеком чутким и справедливым. Военный в прошлом, он просто считал себя обязанным выполнять приказы, спущенные сверху, а по прошествии времени сам понимал их нелепость, старался смягчить последствия. По тем временам он был начальником демократичным, даже отменил «часы приема», всегда принимал и выслушивал всех, кто в этом нуждался. Жили мы с ним в одном подъезде, у нас сложились добрососедские отношения. Для него было два больших праздника в году: 23 февраля и 9 мая. В эти дни он собирал у себя дома близких ему людей и вспоминал, не стыдясь прослезиться, свои военные го-

Михаил Ульянов, Сергей Герасимов, Лев Кулиджанов

ды. А воевал он тяжко, выходил из окружения, вынося на себе раненого друга. Сам был тяжело ранен. Ко всем нам он относился хорошо. Часто раскаивался в своих поступках. Много раз, сокрушаясь, вспоминал о том, как Стасик Ростоцкий, назвав его трусом, покинул его кабинет, хлопнув дверью. Душой Григорий Иванович был с нами, но был человеком служивым и партийным и к партийной дисциплине относился свято. Приказ надо выполнять. Хотя каждый раз, вспоминая о войне, обливался слезами, вспоминал, как он вел в атаку людей. Своих погибших на фронте подчиненных он не забывал никогда. Иногда в его семье гостила его мать — крестьянка, даже в преклонные годы сохранившая величественную красоту. Сам Григорий Иванович был красавец, могучий и видной породы — русский богатырь. Человек он был, конечно, выдающийся. Любил жизнь, любил выпить и погулять, любил семью и дом. Красавицу жену Ксению и сына Митю. За столом в хорошей компании мог запеть любимый свой романс «Гори, гори, моя звезда». Хорошо танцевал. Часто, выбрав партнершу полегче, «отрывал» такой лихой рок, что потрясал воображение многих свидетелей. Был он страстным преферансистом. «И в ненастные дни собирались они часто». Очень дружно они с Лёвой рыбачили. Оба молчуны, сосредоточенно и неторопливо часами сидели в одной лодке на Валдае и одну за другой без лишней суеты вытаскивали из воды мерную плотву, наслаждаясь покоем и тихим плеском воды.

Конечно, такой человек, как Григорий Иванович, был рожден для другой жизни. Мышиная возня в Госкино и чиновничьи интриги были не для него. Он был выше всего этого, чище, глубже. Он любил свою студию, которую называл «студией горького опыта». Любил и людей, трудившихся не за страх, а за совесть. И люди любили его, несмотря на «шрам» и на громкий окрик, который иногда раздавался и не по делу.

В конце концов в Госкино решили его убрать. Кому-то он мешал. Когда был получен приказ, Григорий Иванович прочел его, вышел из кабинета и пошел домой. По дороге упал на землю — прободение язвы. Его срочно доставили в институт Склифосовского. Он потерял много крови. Тут же несколько его подчиненных бросились в институт, чтобы дать ему свою кровь. Сделали прямое переливание. После этого, тихий и очень похудевший, он жил затворником, редко появляясь на людях. Я однажды встретилась с ним в троллейбусе. Как-то смиренно улыбнувшись мне, он сказал, показывая на хозяйственную сумку в своих руках: «А я вот теперь больше по хозяйству...»

Но когда Лёва покинул студию и ушел в Госкино, Бритиков был еще в силе. И многие годы они трудились вместе и на студии, и в Союзе кинематографистов, где Григорий Иванович был председателем ревизионной комиссии, и наслаждались совместной рыбалкой на Валдае.

Днем 5 ноября 1963 года в нашу квартиру позвонили. Я, думая, что это Лёва пришел с работы, отворила дверь, не спрашивая, и отпрянула в испуге. Передо мной стоял военный.

— Кулиджанов здесь живет? — спросил он очень официально.

— Здесь, — в страхе пробормотала я.

— Тогда разрешите войти?

— Пожалуйста.

Он вошел, проследовал в большую комнату. Вынул из портфеля конверт.

— Вы кто ему будете?

— Жена.

— Тогда распишитесь. Это и вас касается.

Я расписалась на каком-то листе. Военный положил конверт на стол.

— Разрешите идти?

Военный удалился. Я трясущимися руками открыла конверт, не ожидая ничего хорошего. Это оказалось приглашение на прием. На твердом белом картоне с гербом Советского Союза каллиграфическим почерком было написано следующее:

Центральный Комитет КПСС
Президиум Верховного Совета СССР
Правительство СССР

просят тов. Л.А.Кулиджанова пожаловать на прием с супругой по случаю 46-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции 7 ноября 1963 года в 16 час. в Кремлевский дворец съездов.

Чувство страха сменилось смятением. Ничего похожего на радость мы не испытывали. В подсознании нашем было живо ощущение опасности, исходившей от власти. Многие годы мы жили с этим чувством и по-настоящему не избавились от него никогда.

Герасимов предложил поехать вместе.

Сергей Аполлинариевич и Тамара Федоровна чувствовали себя в этой блестящей толпе вполне свободно. В числе приглашенных было очень много генералов, сверкающих орденами и Золотыми Звездами. К Тамаре Федоровне они бросались с поклонами и всячески выражали свой восторг. Она принимала все эти знаки внимания с царственным спокойствием. Сергей Аполлинариевич — весьма иронично.

— Что мы должны сделать, так это вкусно поесть, — сказал он нам.

Это был фуршет. Народу было много. Мы поднялись на возвышение и устроились где-то в левой стороне.

— Отсюда нам будет лучше видно, — сказал Сергей Аполлинариевич.

Центральный стол, приготовленный для членов Политбюро, был от нас далеко, но хорошо виден. Рядом с руководством страны разместился дипкорпус, экзотическая публика в чалмах, сари, смокингах, мехах. Японцы, африканцы, монголы, чопорные европейцы... По соседству с ними — духовенство, множество черных и белых клобуков.

Грянул Гимн Советского Союза. Все подняли бокалы...

— Главное — выбрать хорошую закуску, — произнес Сергей Аполлинариевич. — Вот, обратите внимание, — отличный лобстер. Маслины ничего себе. И поросенок. Поросят здесь готовят отменно. И хрен прекрасный!

Мы занялись вкусной едой, рекомендованной Герасимовым.

И тут-то понеслась, усиленная микрофоном, речь Никиты Сергеевича Хрущева. Начав говорить, он постепенно распалялся и, обличая весь капиталистический мир, взлетал все выше и выше в разоблачениях и поучениях. Очевидно, пример Фиделя Кастро, способного говорить и говорить по нескольку часов, не давал ему покоя. Но если Фидель Кастро, вероятно, всегда пафосно убедителен, то хамский тон нашего подвыпившего купчины был отвратителен. Ситуация наливалась скандалом. И он не замедлил произойти. Дипкорпус в полном составе не выдержал и прямиком, через центр зала, направился к выходу. Царственно удалялись роскошные чалмы, вкрадчивые сари, строгие фраки и смокинги, богатые меха, экзотические кимоно и фески... Дипломаты шли и шли вон отсюда.

Хрущев замолчал. На эстраде уже отплясывал ансамбль Игоря Моисеева. А дипкорпус уходил... А за ним потянулась еще какая-то публика.

Генералитет ни на что не реагировал: мужчины лихо выпивали, а их дамы чокались и смеялись.

— Я думаю, мы тоже можем пойти, — сказал Сергей Аполлинариевич.

И мы с радостью согласились.

Нам неуютно было на том первом для нас приеме, после которого до 1989 года мы бывали и на других... Но ничего подобного не припомню. Всегда все проходило гладко, торжественно, напыщенно, ординарно. Менялись генеральные секретари, а стало быть, списки приглашенных. Но сохранялся непременный состав обязательно присутствующих лиц, про которых можно было цитировать анекдот: «От Ильича до Ильича без инфаркта и паралича».

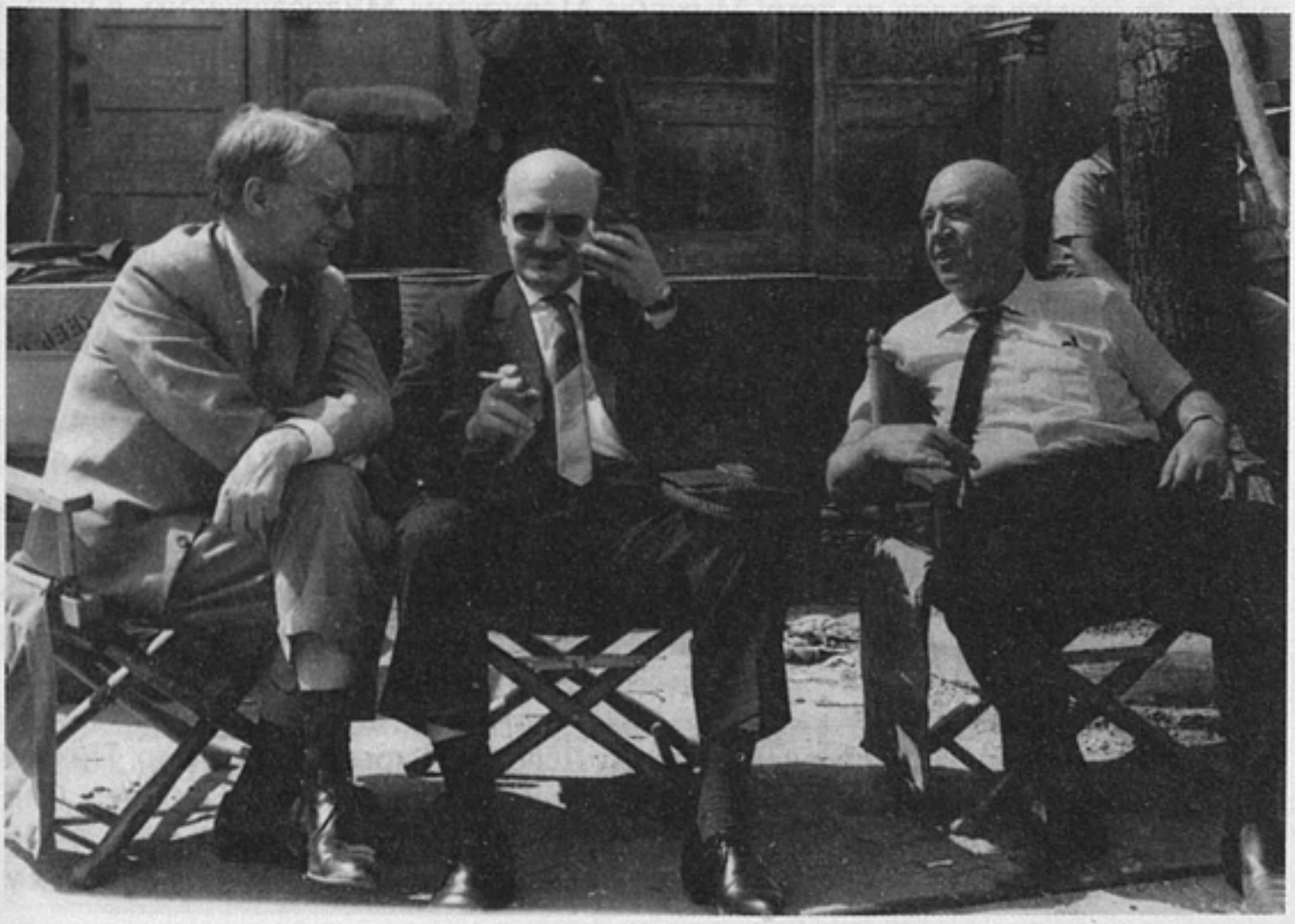
Как-то на одном из таких приемов Сергей Аполлинариевич рассказал нам:

— Да-а, при Сталине было по-другому. Тогда танцевали... А он стоял с рюмкой и смотрел на всех. Вот в сторонке, с рюмками в руках, два киноначальника — Храпченко и Большаков. Гремит вальс. Сталин поглядел на них хмуро и спросил строго: «Почему не танцуете?» Оба немедленно обнялись и закружились в вальсе. Шер с Машером.

На послесталинских приемах танцы отменили. Приглашенные ели, пили и, свободно перемещаясь с рюмками от стола к столу, выискивали нужных людей, решали с ними какие-то деловые вопросы, заручались их поддержкой.

Обстановка для взаимных услуг на таких мероприятиях всегда благоприятная. Вот и Лев Александрович на этом «досуге» обычно был в «рабочей форме». Он улаживал дела со строительством очередного объекта (Союз при нем постоянно что-то строил), уговаривал кого-то посмотреть какой-нибудь фильм и по возможности повлиять на его судьбу. Да мало ли... Вокруг Кулиджанова всегда собирались люди, и кого только среди них не было — военные, аппаратчики, журналисты, и, конечно же, свои, кинематографисты. Было видно, что к нему хорошо относятся и его знают. Но все это было позже. А на том, первом, кремлевском приеме было сначала чувство неудобства, а потом и облегчения, когда мы вышли из Дворца съездов на свежий морозный воздух и ступили на брусчатку, присыпанную колючим ноябрьским снегом.

Возвращаясь к временам, когда Лёва попал в списки номенклатуры, нельзя не пожалеть об этом его опрометчивом шаге. Он сам не раз упрекал себя в легкомыслии и наивности. Он думал, что сможет многое сделать для кинематографа — значительно больше того, что реально удалось. Хотя сделал он немало. Если бы можно было отмотать обратно все эти годы, как пленку, то, конечно, ему



Иван Пырьев, Лев Кулиджанов, Отто Преминджер в Голливуде

было бы лучше отказаться от всех постов и снимать, снимать и только снимать, отдавая режиссуре всего себя.

Начальником Главного управления по производству художественных фильмов Лёва проработал около года и окончательно изнемог от этой работы. Он скоро понял, что его должность абсолютно номинальная, что он практически ничего не может решить без санкции вышестоящего начальства — председателя Госкино и его первого зама. И когда в начале августа 1964 года его вызвали в ЦК и предложили заменить Ивана Александровича Пырьева на посту председателя президиума Оргкомитета СК СССР, что было совершенной неожиданностью, он не стал отказываться. Из Госкино он хотел уйти куда угодно и как можно скорее, а вопрос о снятии Пырьева был решен. Уже была опубликована в одной из центральных газет громобойная статья о его безобразном поведении на съемках фильма «Свет далекой звезды» в городе Горьком. Ему припомнили все его аморальные поступки с женщинами, диктаторские замашки в Союзе и многое, многое другое. Человеком Иван Александрович, личность видная, яркая, незаурядная, был ох каким непростым. Но кто был автором и вдохновителем той антипырьевской акции, мы никогда так и не узнали.

Во ВГИКе на лекциях по истории кино повторяли, что товарищ Сталин назвал Пырьева «государственным режиссером» за фильм «Кубанские казаки», где ясно показаны две формы собственности в Советском Союзе — колхозная и государственная, другого не дано. Пырьев создавал мифы о советской действительности, и они нравились вождю. Пользуясь высоким покровительством, Пырьев сделал много для кино, он поднял «Мосфильм» и был прекрасным директором студии, потом, добившись вместе с режиссерами старшего поколения Роммом, Герасимовым, Юткевичем, Райзманом, Калатозовым, Козинцевым создания Оргкомитета Союза кинематографистов, он стал полновластным кинохозяином. Это не всем нравилось. Будучи человеком, обласканным на самом верху, он крепко стоял на том, что советское кино должно развиваться по проложенному им пути мифотворчества. На конференции «Мосфильма» в 1956 году эта пырьевская позиция вызвала отчаянный протест Ромма. Разногласия в Оргкомитете Союза были существенные.

В мае 1963 года Пырьев пригласил Лёву поехать с ним по приглашению Отто Преминджера в Лос-Анджелес. До этого у Лёвы с Пырьевым не было никаких контактов. Пырьев был достаточно возвышен и отдален от нас. Дистанция между ним и новой генерацией режиссеров, в которую входил Лёва, была огромна. Надо еще учесть и то, что Пырьев представлял мосфильмовцев, а Лева входил в группу Студии Горького и находился под покровительством Герасимова. Наверное, Пырьев что-то знал о Лёве. Какую-то информацию он мог получить от нашего соседа по дому Михаила Марковича Милославского, с которым регулярно играл в преферанс и часто в мансарде, которую занимал Милославский. Сама по себе история этой мансарды и сборищ, происходивших там, довольно экзотична, но к нам прямого отношения не имеет, поэтому задерживаться на ней не буду. Могу сказать только то, что Михаил Маркович какое-то время был женат на троюродной сестре моей матери Кире Ивановой. Был он человек доброжелательный и, несмотря на скорый развод с Кирой, сохранил самые дружеские отношения со всей ее родней, всегда стремился оказать возможные услуги и с радостью откликался на все просьбы со стороны родственников своей бывшей жены. Лёва подружился с ним по-соседски и иногда посещал его. Михаил Маркович работал художником-оформителем журнала «Искусство кино». В то время когда мы с Лёвой учились во ВГИКе и у нас был маленький Саша, я вставала ночью, чтобы разогреть питание для него, и не раз натыкалась на подвыпивших преферансистов, спускавшихся с мансарды. Среди них много было для меня уже знакомых лиц, в том числе и Пырьев. Как-то за своей спиной я услышала голос Михаила Марковича, сказавшего обо мне уходящим гостям:

— Это ВГИК, это ваши кадры...

Но никаких личных отношений между Лёвой и Пырьевым не было. Поэтому полученное приглашение совершить совместную поездку в Голливуд был встречено Лёвой с удивлением и благодарностью. Эта поездка состоялась 4—16 мая 1963 года. Прошла она удачно. Лёва много времени проводил на съемках у

Отто Преминджера. Иван Александрович не очень хорошо себя чувствовал и часто отказывался от посещения съемок, отдыхая у себя в номере.

Отношения у Лёвы с Пырьевым сложились вполне дружеские и уважительные. Кто бы мог подумать, что пройдет немного больше года, и Лёва сменит Пырьева на посту председателя Оргкомитета Союза кинематографистов. Ничто этого не предвещало.

Мы жили всегда интересами фильмов, которые снимал Лёва. Ходили на цыпочках, когда он, усталый, приходил после съемок, ждали его с нетерпением, переживали за него. Как и он, мы относились к каждой картине, как к последней в жизни. А Союз кинематографистов, деятельность в Госкино — все это было таким далеким...

Но далекое приблизилось. Лёва занял кресло начальника в Госкино, что принесло только огорчение и раздражение. Все наивные надежды о возможных разумных переменах в деле кинопроизводства оказались несостоятельными. Система подавления была незыблемой. Лёва приходил домой грустный и усталый. Зимой сильно заболел и попал в больницу. В ЦКБ были хорошие условия и, как говорили, плохие врачи. Но его там подлечили. В марте 1964-го он возглавил советскую делегацию, отправляющуюся на кинофестиваль в Аргентину. Поехал он туда с Евгением Матвеевым и Вией Артмане. Фильм «Родная кровь», представленный от СССР, был там хорошо принят, но после его премьеры кинотеатр взорвали. К счастью, никто не пострадал. В мае Лёва ездил в Норвегию. 19 мая ему вручили грамоту о присвоении ему звания заслуженного деятеля искусств. Если бы не эти поездки от Госкино, он бы совсем впал в уныние. Когда Лёве предложили возглавить Оргкомитет Союза кинематографистов, он встретился с Сергеем Аполлинариевичем. Они обсудили это предложение и решили, что его нужно принять. Радовало ли это Лёву? Нет. Он был смущен, удивлен, взволнован, он понимал всю ответственность и все трудности. Многое его пугало. Для него, человека нетщеславного, карьерные соображения не имели значения, скорее, наоборот. На чаше весов они тянули в отрицательную сторону. Его, конечно, привлекали перспективы развития Союза кинематографистов как общественной организации, тут возможно было предпринять прогрессивные действия, в отличие от Главного управления по производству художественных фильмов, где он имел дело с устоявшейся государственной системой. Во всяком случае, так казалось. По существу, Оргкомитет при Пырьеве тормозил проведение учредительного съезда. Отчасти и потому, что избрание Пырьева первым секретарем не было аксиомой.

Сам диктаторский стиль руководства — громкий окрик, угроза, запугивание, — который исходил от Пырьева, не терпевшего никакого инакомыслия, шокировал, к тому же в своих позициях Пырьев расходился с Роммом и Герасимовым. Интрига по его низвержению, очевидно, развивалась и формировалась в недрах самой структуры Оргкомитета, дошла до критической точки, и о ней стало известно в ЦК. Кто именно и почему предложил в качестве нового руководителя Союза кандидатуру Льва Александровича Кулиджанова, осталось для нас тайной за семью печатями. Но ситуация тогда была такая, что отказаться Лев Александрович не счел возможным, о чем часто жалел впоследствии. Заняв это место, он энергично начал готовить созыв учредительного съезда, наивно надеясь затем сложить с себя полномочия и вернуться к режиссуре.

Он ничего не стал ломать в сложившейся структуре СК, а, исполненный доверия к работающим там людям, взялся за дело. К тому положительному, что было достигнуто при Пырьеве, он отнесся бережно. Постарался только переменить стиль общения, снять нервозность. Очень согласно работал он и с Александром Васильевичем Карагановым, и с Григорием Борисовичем Марьямовым, опираясь на их богатый опыт и профессионализм. Он принципиально не стал «менять лошадей на переправе», и это позволило ему немногим более чем через год после своего назначения провести Учредительный съезд Союза кинематографистов. Но сложить полномочия руководителя Союза Лёве, как он собирался, не удалось.

ЧТЕНИЕ

ВАЛЕРИУ ЖЕРЕГИ

Любовь осталась в декабре

В конце декабря одна тысяча девятьсот семьдесят второго в Москве была зима.

Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии обучал студентов снимать кино.

Учебные, курсовые и дипломные фильмы создавались на свободные темы — их только нужно было обсудить на курсе, утвердить на кафедрах сценарного, режиссерского и операторского мастерства, потом подписать сценарий у проректора и получить последнее добро на учебной студии.

Мой дебют продолжительностью в семь с половиной минут получил ностальгическое название «Осенью встречаемся дома».

Фильм был снят на цветной советской кинопленке, профессиональной камерой с насадкой для широкоэкранного показа в будущем. Съемки проходили в далекой молдавской деревне. По сюжету фильма дед позвал из города сына-студента, чтобы вместе с ним собрать виноград, подготовить дубовые бочки и сделать вино, как делалось оно всю жизнь в этом древнем крестьянском дворе из поколения в поколение.

В пятницу вечером кинолаборатория выдала мне первую копию на теплой еще кинопленочке, в новой круглой кинобаночке, с фирменной наклейкой «ВГИК».

Сразу поделиться радостью со всеми друзьями было невозможно — киноза-лы института не работали в выходные дни. А прямо сейчас хотелось показать свое первое в жизни кино...

В тот вечер в общежитии ВГИКа близких друзей не оказалось — ни Саши Панкратова, тогда еще не Черного, ни Наташи Андрейченко, ни Ларисы Удовиченко. Я готов был размотать кинопленку и показать на просвет живописные кадры кому угодно.

Вьетнамки пригласили на жареную селедку и зеленый чай. Я любезно отказался и одолжил у них четыре рубля.

Проходя мимо общей кухни, увидел у мусорного бака пару модных мужских ботинок, они блестели иностранным перламутром. На вид они были новыми, но на одном ботинке на месте изгиба лопнула кожа и была сквозная дыра, которая незаметна, если не ходить. Размером они были меньше, чем моя нога, но все же наделись как-то. Теперь на мне потертые американские джинсы, фирменные кожаные туфли от индонезийского принца, деньги в кармане и на руках — мой первый в жизни авторский фильм. Творческую биографию и всенародную любовь обретают на родине, и я поехал на вокзал.

Прошел вдоль длинного пассажирского поезда с просьбой взять меня без билета в обмен на паспорт, чтобы там, в Кишиневе, я, оплатив проезд, получил бы обратно документ. Тетушка в синей форме, профессиональная проводница, увидев коробку с фильмом, любезно согласилась принять в вагон студента-режиссера, у которого первая в жизни премьера на родной земле, и разрешила поездку в долг без посадочного места до пункта назначения.

В вагоне в окнах слева виделось вечернее небо, а в окнах справа близко проплывала земля. Мы ехали на боку. Рессоры вагона не держали равновесия от такого многолюдья с чемоданами, коробками, корзинами и пустыми канистрами.

Ночью жизнь в вагоне притихла. Все расселись, разлеглись по местам, и не было слышно, кто и как храпит, не было запаха влажных носков, прожеванно-

го чеснока и аромата винных дрожжей — все перебивалось монотонным стуком колес и запахом дыма с оттенком болотной гнили от топки ведущего тепловоза.

Я стоял у запотевшего окна и пальцем водил по темному стеклу. В другом конце вагона, тоже у окна, стояла девушка в сером пальто, в стоптанных сапогах, в шапке-ушанке. Она тоже рисовала на стекле.

Заметила, что я смотрю в ее сторону, и мягко прислонилась боком к стеклу, спиной ко мне. Я и подошел.

— У вас тоже грязное стекло? — спросил я.

— Нет, — ответила она. — У меня стекло чистое. Есть закурить?

— «Ява».

— С фильтром. Хорошо. Пойдем в тамбур. А как же сумки? Давай возьмем с собой.

Мы взяли две обшарпанные сумки и вышли в тамбур. Закурили.

— Селедку купил? — девушка кивнула на коробку с фильмом.

— Какую селедку?

— А что в этой банке?

— Кино!

— Ты что, киномеханик?

— Это мое кино!

— Не балуйся, — улыбнулась девушка, — такого не бывает! Как это может быть — твое кино?

— Я учусь на режиссерском факультете ВГИКа.

— Правда, что ли? А кто играет — Вицин, Моргунов или Юрий Никулин?

— Люди из обычной жизни. Старик винодел и его сын.

— Какое же это кино? — Девушка звонко рассмеялась.

— Настоящее кино — когда все, что на экране, как в реальной жизни. Когда не видно режиссера, оператора, артиста.

— Сказал тоже... Обычная жизнь — вот она: за окном сверху — небо, внизу — земля. А посередине — гнилое болото. Ты сотвори такое, чтобы в радость было. Вот попроси у меня улыбку!

— Ну?

Лицо девушки легко засветилось красивой, открытой улыбкой.

— Вот оно, кино! — грустно сказала она.

— Здорово.

— А улыбаться некому!

— Как тебя зовут?

— Зачем тебе?.. Анета, допустим.

— Не понял, не понял: Анюта? — пошутил я.

— Анна, — добродушно поправилась она.

— Куда едешь?

Девушка опустила взгляд на свои сапоги, на снег, что сочился через щели дверей. Ее лицо потускнело. Она не моргала, с ее ресниц закапали слезы.

— Аннушка, ты что?

— Холодно мне тут. Пошли.

Мы взяли сумки, вернулись в вагон и прислонились плечами к окну, лицом друг к другу. Молчали. Когда по вагону прошел пузатый сонный мужчина в одних трусах и босиком, мы посторонились. Встретились взглядами и улыбнулись. Нас удивило, что босой мужчина вышел в тамбур и оттуда долго не возвращался. Я пошел посмотреть. Там никого не было, и все двери были заперты. Это рассмешило нас, и мы, как будто всерьез, стали искать мужчину по всем углам, в хозяйственном отсеке, в пустом ведре, под лампочкой и в пепельнице. Девушка заливалась смехом, и мне было приятно ее смешить.

Мужчину никто не спрашивал, и мы забыли про него.

— Даже чаю не попить, — сказала Аня, достала начатую буханку хлеба, отломила кусок, дала мне и стала есть.

Мы ели хлеб в сухомятку. Я поглядывал на Аню и при тусклом свете находил у нее красивые черты лица с мягкими линиями бровей и губ. Узнал, что едет она до Калуги и будет там выходить. Оттуда пять лет назад, тоже зимой, она укатила устраивать молодую судьбу. Теперь, когда у нее ничего не получилось, когда устройство жизни легко упаковалось в две клеенчатые сумки, когда стоптала единственные сапоги и надела старое драповое пальто, она возвращалась домой.

— Отец убьет меня, — сказала она. — Убьет.

— Почему?

— Я бросила его одного и уехала. Если он не умер, обязательно убьет.

— Ты что, не звонила, не писала ему?

— Нет.

— А он тебя не искал?

— Меня найдешь! Мытищи, Подлипки, Рязань...

По вагону вразвалочку шел подвыпивший моряк, в уме он напевал лирическую песню. На его голове была фуражка артиллериста, козырьком назад. Пройдя мимо нас, остановился, разглядел всю Аню с головы до ног.

— Мадам, — певуче произнес моряк, — мы с вами пили на брудершафт. Припомните, пожалуйста, где это было?

— Ага, — согласилась Аня, — на подводной лодке с дальнобойной пушкой.

Она показала, какая была на лодке пушка.

— Я, простите, слегка был возбужден тогда — на море качка была, и запамятовал ваше имя и отчество.

— Афродита Тимофеевна! — бойко ответила Аня.

Я стал между ними.

— Есть такой анекдот...

— Вот этого не надо! — серьезно сказал моряк и наотмашь рукой, как саблей, разрезал воздух. Потом еще раз поглядел на ноги Ани, почесал затылок. — Если даже вы отказываете мне, иду обратно в армию.

— Плыви, зеленая кокарда, плыви! — посоветовала Аня.

Моряк добродушно улыбнулся, поправил зеленую фуражку и, продолжив движение вразвалочку, запел: «В каждой строчке только точки после буквы эл, ты поймешь, конечно, все, что я сказать хотел, сказать хотел, но не сумел...»

— А чем ты занималась все это время? — спросил я у Ани.

— Когда давали — не брала. Остался шрам вот тут. Ни разу не делала аборт. Еще что сказать? Трудиться умела... — Она показала мозоли на ладонях. — В сумках ничего чужого нет, все свое. И в карманах все мое... — Она вывернула пустые карманы пальто. — Мечтала...

— Кто тебя обидел?

— Сказать, что обидели — нет. Сама во всем виновата. А что, — она игриво замотала головой, — такую, как я, не только обидеть, но и защитить можно?

— В огонь и воду! — с легкой иронией сказал я.

— Правда, что ли?

В вагон вернулся моряк-артиллерист, его лицо изображало боевую тревогу.

— Пацаны! — закричал он. — Какой это вагон?

— Последний, — ответил я.

— Не понял!.. А моряк не проходил? — Он кивнул на тамбур.

— Еще один? — улыбнулась Аня.

— Это он моряк, а я артиллерист. Мы махнулись формами, пока в дороге. Я очень море люблю. Мне выходить, а я забыл, в каком он вагоне отрубился. У меня его документы, а у него мои. Чего делать, пацаны?

— Пойдем, поищем, — предложил я.

— Стой на месте! — указала Аня. — Иди один, боец!

Моряк-артиллерист пошел, как в атаку, искать товарища по полкам.

— Повтори, пожалуйста! — попросила Аня. — Как ты сказал? В огонь и воду? — Зачем ты волосы вытравила? — Мне не хотелось повторять.

— Перекись несвежая была. Ну? — настаивала она.

— Все у тебя будет хорошо... — Я легко прикоснулся к ее руке. — Тебя где-то ждет сейчас нормальный парень. Ждет не дождется. Может, уже на перроне и стоит, встречает. Тебе бы только отоспаться чуть-чуть...

— Где его взять — нормального? Я уже всюду искала. Еду теперь домой — там последняя соломинка...

— Все будет хорошо. Я вижу это! — Обе мои руки легли на ее худые плечи.

Аня демонстративно рассмеялась.

— А что ты делаешь там, в кино?

— Ну ... сначала сочиняю.

— Оно и видно, что сочиняешь! — Аня сбросила мои руки со своих плеч и стала застегивать пуговицы пальто. — Ладно издеваться. Дуру нашел! Катись своей дорогой. Сбавляем скорость. Мне выходить.

— Помогу!

Я услужливо поднял обе сумки.

Проводница открыла примерзшие двери, выпустила лесенку на холод.

— С вами мы, кажется, в расчете? — культурно поинтересовалась проводница.

— Я со всеми в расчете. В полном! — подтвердила Аня и спустилась на перрон.

— Стоим минуту! — заботливо предупредила проводница.

Я сунул коробку с фильмом за пазуху и с сумками спустился вниз, на перрон, чтобы проводить Аню. Была глубокая ночь на пустом вокзале, и не было там никакого парня. Аня, оглядевшись, поняла это. Мы стояли с ней близко друг к другу, лицом к лицу, и оба понимали, что все в эту минуту кончится и мы простимся навсегда — тронется мой пассажирский поезд, уедет отсюда, освещая себе дорогу в ночи, и в этом холоде, на безлюдном пятачке под вокзальными часами останется девушка Аня одна, чтобы смириться наконец со своей судьбой, покаяться сама себе и попытаться начать молодую жизнь сначала.

— Желаю счастья, — шепнул я.

Раздался длинный гудок, загромыхали сцепки между вагонами, заскрипело. Донесся голос проводницы: «Уходим!» И в это же мгновение Аня кинулась мне на шею, вцепилась в меня так, что никакая сила не могла бы оторвать ее.

— Не бросай меня! — во весь голос закричала она. — Не оставляй меня одну, я боюсь! Пожалуйста, пожалуйста!

Поезд уходил, набирая скорость. Я судорожно пытался оторваться, но ее руки, сцепившись замком, не отпускали. Она тянула меня к себе, прижимала к груди и неистово продолжала кричать:

— Меня никто не защитит! Помоги, прошу тебя! Я жить хочу!

— Паспорт отдайте! — крикнул я уходящей проводнице.

— Счас! — заорала она. — Сначала рассчитайся!

Проводница ругнулась матом и наглухо закрыла двери вагона.

Я потерянно отвернулся от нее и увидел перед собой молящие, в слезах, большие голубые глаза.

До городка нужно было идти через темный лес. Под ногами скрипел замороженный снег.

— Как бы я шла тут одна? — осторожно, чтоб не спугнуть кого-нибудь, сказала Аня. — Тот парень, которого ты мне пожелал, не встретил, не пришел...

— Просто не дождался. Или опоздал, — сказал я.

Тропинка вышла из леса и потянулась вдоль шоссе. Редко, но проезжали машины. И никто не пожелал остановиться.

— Расписание не посмотрели, — с досадой сказала Аня.

— В шестнадцать двадцать две.

— Туда или обратно?

— Туда, конечно! Побуду недельку дома...

На окраине города кое-где горели тусклые фонари, силуэты домов сливались с темнотой, из труб на крышах сочился дымок.

— Идем быстрее, — попросил я, — ботинки жмут.

— На правой туфле у тебя дыра, потому и мерзнет ножка, — заботливо сказала она и взяла меня под руку.

Навстречу медленно выехал милицейский газик. Аня развернула меня к себе, обняла.

— Стой так! — шепнула она мне в ухо.

Мы стояли в ложном объятии в свете от фар милицейской машины. Когда перед глазами стемнело, мы как ни в чем не бывало пошли по дороге дальше.

— Ты мне нарочно в ушко дышал? — спросила Аня.

— Со страха, — отшутился я.

— А я уже набоялась всего, — призналась Аня. — Ничего не страшно — только отца боюсь. В детстве он стирал мне маечки, рубашечки и штопал носки. В шестнадцать лет купил мне взрослое платье с декольте и брошкой. И мы пошли с ним в пельменную. Там инвалид один играл на губной гармошке. Отец угостил его стаканом крепляка, и тот, в благодарность, пошел провожать нас с музыкой до самого дома. С временем помнится только хорошее.

— Мой отец ведро вина мог выпить, но я его никогда не видел пьяным, — стал рассказывать я. — После первого курса я приехал в деревню и привез бутылку виски. Хотел с ним выпить ее на двоих и этим показать, что я уже сам себе человек — самостоятельный и взрослый мужчина!

Мы с мамой ждем, а его нет к семи, и в восемь его нет, и в полдесятого нет. Слышу — ревет мотор. Вверх по переулку движется грузовик и, не открывая ворот, въезжает во двор. В кузове четыре мужчины — папа, учитель по химии, физрук и дирижер духового оркестра. Сказать, что пьяные, — мало. Сначала трое помогли отцу спуститься с кузова на родную землю, потом отец до последних сил трудился, чтобы забросить их обратно в кузов. И грузовик уехал. Папа добрался до вишенки и лег на топчан. Как заснул, мама накрыла его одеялом и больше не тревожила до утра. Утром я подошел к нему. Он обрадовался, увидев меня, попросил рассол и в ужасе вспомнил, что вчера они — четыре человека — выпили целую бутылку водки!

Это совсем не рассмешило Аню. Она даже загрустила.

— Если мой папа не умер — он тоже примет нас хорошо. А как иначе? Единственная дочь. Так я думаю!

— Конечно. Как его зовут? — спросил я.

— Тимофей Петрович. И денег одолжит на дорогу. А дальше как знаешь: захочешь — вышлешь переводом, нет — и на том спасибо.

— Кем он работает?

— Был кочегаром в бане.

— Какие у него слабые и сильные стороны?

— Сторона у него одна — «Солнцедар».

— А мама?

— Она бросила нас, когда мне и года не было. Я не помню ее совсем. Знаю только, что она играла на баяне в ресторане, потом исчезла куда-то...

— С отцом мы поговорим по душам, не беспокойся!

— Скажем ему, что ты мой муж! Это его сразу успокоит. А потом придумаем чего-нибудь.

— Потом поссоримся и разведемся.

— И ты уедешь! Ну, не получилось! Так тоже бывает.

Дорогу перебежала черная собака. Изгибаясь на ходу, поджав под себя длинный хвост, она как-то боязно смотрела на нас, пока не исчезла в темноте.

Мы свернули с дороги на тропинку, обозначенную протоптанным снегом. С одной стороны тянулась длинная кривая проволока, с другой ничего не было. Аня, пригнувшись, внимательно изучала следы.

— Не вижу его следа, — с тревогой сказала она.

— А какой он должен быть? — растерялся я.

Домом называлось низкое строение из досок и облупившейся фанеры под крышей, скроенной из кусков шифера и изогнутых листов железа. Над порогом из двух покосившихся ступенек скрипела приоткрытая дверь. Внутри было темно.

— Господи, спаси и сохрани! — прошептала Аня.

Она осторожно толкнула дверь, раздались треск и тяжелый протяжный скрип. Сунула голову вовнутрь.

— Папа! — нежным голосом позвала она.

Ответа не было. Тогда Аня обернулась ко мне, и я подошел, чтобы первым войти на холодную веранду с разбитыми стеклами. Зажег спичку и увидел на полу ведро со льдом, а на стенке счетчик с перемычкой.

Постучал в какую-то дверь. Ответа не было.

— Ты дома? — громко спросила Аня с улицы, — Папа, ты есть или нет тебя? — Она стучала в окно.

Ответил лай собак из центра городка.

В комнате было темно и пусто. Я провел рукой по стене, чтобы найти выключатель.

— Нет его здесь, — сказала Аня. — Нужно лампочку ввернуть. Становись сюда. Вон, висит.

Я достал лампочку и вкрутил ее в патрон. Загорелась спиралька, и в комнате пожелтело. Осветились только кровать с пустой металлической сеткой, стул с фанерной спинкой, голая стена с полинявшими пятнами, битые бутылки на подоконнике, консервная банка, полная окурков.

— Наверное, умер, — дрожащим голосом прошептала Аня. — Мой бедный папочка...

Я прижал ее к себе, и мы долго так стояли посреди холодной комнаты. Аня плакала, а я, как мог, успокаивал ее, сжимая и разжимая при этом оцепеневшие пальцы ног в индонезийских туфлях.

Сели на кровать, закурили. Пепел сбрасывали в пепельницу. Сидели так, пока не устали и не замерзли совсем.

— Ладно, будем спать, — хлюпая носом, сказала Аня. — Завтра оглядимся и поймем, что делать.

Мы застегнули пальто на все пуговицы, подняли воротники и улеглись на пустую, мелко сплетенную сетку кровати. Образовалась глубокая яма, и мы провалились в нее. Там, на дне, мы прилипли друг к другу, обнялись, чтобы было удобнее и теплее спать, и закрыли глаза.

— Не выключила свет, — сказала Аня, — и не буду. Что ты обо мне подумал, когда увидел у окна?

Ответа для нее не было.

— Недавно узнала, — шептала Аня, — если из гнезда взять в руки птенца и положить его потом обратно, птица к нему уже не вернется. У птенца уже чужой запах. Он обречен на голодную смерть...

Как только я провалился в глубокий сон, раздался страшный скрип замерзшей двери. Мы с Аней вскочили в испуге и замерли в ожидании. Было слышно, как человек тяжело ступает на порог, делает несколько неровных шагов по веранде, останавливается... глубокий вздох и хриплое: «Ху!»... раздается громкий треск — он палкой пробивает лед в оцинкованном ведре, поднимает с пола ведро... доносится глухое «гыл-гыл-гыл» — большими глотками хлебает воду... со звоном ставит ведро на пол. И только потом открылась дверь.

На свет явился небольшого роста пьяный мужчина в грязном пальто, обросший, без зубов, с синяками на лице. Увидев чужих людей в кровати, он бросился, как зверь, и стал бить палкой, как попало. Я прикрывал руками наши головы, но дед не угомонялся и продолжал нас дубасить.

— Убирайтесь из моей кровати! — орал он.

— Папочка, родной! — кричала Аня в радости, — Ты жив?

— Курва! — захрипел отец. — Отдай баян!

— Папа, я не мама! Это я, твоя дочь Анюта!

— Это ты увел ее? — с еще большей злобой бросился на меня отец.

— Не бей его, папа! — Аня прикрывала меня. — Он режиссер! Прости меня, пожалуйста!

— Тимофей Петрович, успокойтесь! — просил я вежливо. — Я муж вашей дочери!

— Убью, падлы! — грозился Тимофей Петрович и взял бутылку с подоконника.

Аня схватила меня за рукав и стала тащить из комнаты. Я едва успел подхватить коробку с фильмом. Мы выбежали на улицу. Отошли подальше от дома и остановились, переводя дыхание. Вокруг лаяли собаки. Аня осмотрелась и осторожно пошла обратно. К дому подошла на цыпочках и посмотрела в окно. Жестом указала мне ждать на этом месте.

Сама же вернулась в дом. Через окно я увидел ее отца — он уже свернулся калачиком и мирно спал в своей кровати. Аня осторожно подошла, поправила ему пальто, села рядом, уткнула голову в его плечо. И тихо заплакала, убаюкивая его.

Мимо пробежала собака, как будто знала, куда ей бежать.

Из дома вышла Аня и плотно закрыла входную дверь.

— Ну ты и влип! — сказала она. — Что мне делать? Куда мне теперь? Это он сегодня трезвый. А завтра, если напьется, точно прибьет. Пошли отсюда!

— Куда?

— Пойдем погуляем...

И мы пошли бродить по ночному морозу, что сковал в тишине безлюдный городок. Мы не торопились уйти в тепло, потому что идти было некуда, не к кому и незачем. Под ногами хрустели оцепеневшие веточки деревьев, разбросанные ветром накануне. В окнах домов еще не зажигали свет — значит, до утра еще долго-долго и нам еще идти и идти.

— Давай зайдем к твоим друзьям, — предложил я, постукивая одну индонезийскую туфлю о другую.

— Была у меня подруга, — вспомнила Аня. — Идем!

Мы ускорили шаг и пошли между домами против ветра.

— Подруга верная? — спросил я.

— Она мне верила всегда.

— Покормит? Денег даст?

— Конечно!

Аня вспомнила дорогу, и мы не заблудились — подошли к новой пятиэтажке, вокруг которой еще не убрали строительный мусор.

— Тут было два барака, — расстроилась Аня. — Теперь смотри что... Где ее искать?

Чтобы погреться, мы зашли в освещенный подъезд. Под лестницей валялись трубы и мешки от цемента. Пахло краской.

— Посидим на канапе! — Аня первой села на бетонные ступеньки, обхватила руками колени. — Вам чай с вареньем?

— С клубничкой. И ляжем спать.

— Ну, ты! — Аня игриво толкнула меня в плечо.

— Не будем?

— Бу-удем! — пропела она.

Ступенька под нами была холоднее, чем мороз на улице.

— Когда-нибудь будем... — сказала она про себя.

Где-то на чердаке жалобно мяукнула кошка. Щелкнул замок, открылась дверь на втором этаже, и сразу показалась овчарка на длинном поводке. Пока вышел сонный хозяин, собака вволю облаяла нас. Кошка умолкла, и мы сбежали оттуда.

В темноте не сразу поняли, что оказались на той же улице.

— Куда идем? — раздраженно спросил я.

— Куда хочешь!

— Что, во всем городе нет другой улицы, нет никого, к кому бы ты могла прислониться? Отвернись!

И я, не стесняясь, зашел за столб.

— Больно надо! — в таком же раздражении ответила Аня. — Принципиально нового ничего не увижу. И ты не смотри!

Она подошла к забору.

Стоя у столба под фонарем, я читал объявления. Одно из них заинтересовало, и я оторвал эту бумажку.

— Где эта улица? — спросил я у Ани, когда она вернулась ко мне. — Вот, однокомнатная квартира с удобствами. Хватит мне твоей родни! После таких прогулок мне ампутируют ноги!

— А деньги?

— Сегодня снимем квартиру, отогреемся и поспим. Расчет с хозяйкой назначим на завтра, после четырех, когда поезд «Молдова» будет в пути.

— Аферист!

Я разозлился и ушел вперед. Аня шла по пятам, причитая:

— Как ты можешь обманывать людей? Режиссер несчастный!

— Слушай, ты!

Я резко обернулся и тут же умолк, увидев слезы на ее щеках.

— Ты думаешь, я не хочу тепла? — Аня заплакала. — Мне не себя жалко, мне за тебя обидно. Вытащила парня из поезда, дура...

Я вернулся к Ане, обнял и погладил ее голову через шапку-ушанку. Завязал веревочки. Аня смотрела, как будто прислушивалась ко мне. Ее рука поползла по моему лицу, по плечу, по груди вниз, к животу.

— Что это у тебя? — с волнением, с теплым шепотом спросила она.

— Кинофильм.

— А-а... Греется?

— Он в тепле.

— Хорошо ему.

— Что делать будем? — серьезно спросил я.

— Ты мужчина — ты и думай!

Она отошла от меня.

— Где кочегарка?

— Туда нельзя. Если папа пришел домой, значит, там все занято. Пойдем к другой подруге. Ее муж — военный летчик. Может, его забрали на сборы и она одна.

— И что?

— Там видно будет. Она повернула в сторону, и я послушно поплелся за ней.

Аня узнала коммунальный дом издалека. Она шла уверенно и тащила меня за руку. Раздавались и другие шумы по городу, но мы слышали только стартер экскаватора, который был похож на рокот мотора самолета.

— А вдруг он уже не летает? — засомневалась Аня.

— Летает, летает! — заверил я.

— Подожди, — сказала она у подъезда. — Вот их окно. Давай кинем снегом. Если летчик дома — сам подойдет к окну, и мы его увидим. Если его нет — Маруська.

— Давай!

Я вытащил из-под пальто коробку с фильмом, отдал ее Ане. Поднял с земли подмерзший снежный комок, прицелившись, точно кинул в окно и попал.

— Не это! — крикнула Аня.

В той квартире загорелся свет, и я побежал за Аней. Вслед мы услышали, как громко, с матом, распахнули окно, и тут же дуплетом раздались выстрелы из охотничьего ружья. Мы бежали, пригнувшись, и с верхушек деревьев на землю сыпались вороны.

На центральном перекрестке мы прыгали на одной ноге. Хорошо согрелись, нам было тепло и смешно.

— Знаю, к кому нам нужно было идти ночевать, — переводя дыхание, говорила Аня. — Он много чего мне должен в этой жизни. Вот теперь я бы напомнила ему его обещания, когда в мои пятнадцать лет он подо мной солому постелил... Но видишь — первый автобус пошел... — Она устало прислонилась к столбу и подняла к небу глаза, чтобы отдышаться.

Я тоже прислонился к столбу.

— Кто он был? — спросил я.

— Работала подсобницей. Он был моим прямым начальником.

Мы дышали и смотрели вверх. Над нами, на столбе, висел репродуктор. Он коротко прохрипел, и из него зазвучал величавый Гимн Советского Союза.

— Кушать хочется, — сказал я.

— Кушать очень хочется, — подтвердила Аня.

— У меня идея! — воскликнул я. — Под звуки гимна рождаются великие идеи! Слушай внимательно! — я пальцем указал на репродуктор. — Страна наша самая величавая и непобедимая. Почему? Потому, что она самая образованная в мире!

— Это я знаю.

— Наш народ хлебом не корми, дай ему приобщиться к мировой культуре. Так вот: сегодня суббота, выходной день. Мы организуем с тобой премьеру фильма и творческую встречу с автором. Входные билеты платные! — от удовольствия я потер ладони. — Где тут у вас центральный кинотеатр? ЦК!

На углу кинотеатра «Родина» мы дождались киномеханика. Трудолюбивый на вид, но не очень разговорчивый мужчина внимательно выслушал Аню, которая обратилась к нему по имени и отчеству и представила меня. Я любезно поздоровался с ним за руку, раскрыл студенческий билет ВГИКа.

— Вот, режиссерский факультет! — пояснил я, в то время как Аня уже молчала в стороне. — Знакомство с таким прекрасным городом дало мне возможность общения с вашими замечательными людьми. Они и попросили меня согласиться провести премьерный показ одного из лучших студенческих фильмов, который, между прочим, в фестивальной программе ВГИКа! Вы как профессионал знаете, конечно, с каким успехом наш институт проводит творческие встречи по всей стране. Нас приглашают, ждут и очень любят. И вот случайно со мной оказалась первая и пока единственная копия моего авторского фильма — вот она!

Киномеханик внимательно изучил наклейку на коробке. Все, что было написано на ней, прочитал. Повел бровями так, как поводят люди, когда на их голову неожиданно валятся неприятности.

— Не фальшивая? — осторожно спросил он. — А то, знаете... Я член партии.

— ВГИК — это идеологический институт! — пояснил я. — Мы же находимся напротив высшей партийной школы!

— ВПШа? — с восторгом воспринял эту информацию киномеханик. — Тогда другой разговор! Ну что мы стоим на холоде? Пойдемте, товарищи, в будку!

Пока поднимались вверх по крутой железной лестнице, киномеханик уже кокетничал с Аней.

— А вы, мне кажется, артистка! До боли знакомое лицо. У меня хорошая память на лица. Наталия Фатеева?

Аня скромно промолчала.

— Вот как... Вы моя любимая артистка детства! — признался киномеханик,

поддерживая Аню под локоть. — Когда вам удобно провести с нами встречу про ваше творчество?

— В шестнадцать часов за нами приедет машина, — ответил я за Аню. — Если мы с вами начнем в тринадцать тридцать — программу можем составить таким образом: сорок минут я рассказываю про ВГИК, потом — премьерный показ широкоэкранного фильма. У вас есть насадка на объектив?

— Обижаете! Кинотеатр первой категории!

— Ну а после фильма — обсуждение. Не более часа.

— Я прослежу. Отрублю микрофон, если что!

В кинобудке было тепло и уютно. Стены украшали большие афиши фильмов про Великую Отечественную войну и красные вымпелы. На электроплитке в кастрюле закипела вода. Киномеханик насыпал полпачки чаю в литровую банку — получилась крепкая заварка — и угостил нас чаем с баранками. Пока мы с Аней объедались, киномеханик перемотал кинопленку и вложил ее в специальную кассету для проектора. Внимательно прочитал все, что было написано на конечном ракорде. Было видно, что фильм не вызывает у него никаких подозрений.

— А теперь — афиши, товарищи! — с улыбкой скомандовал он.

Киномеханик разложил готовые бланки афиш с красным заголовком «Кино», тушь в двух баночках и ручки с широкими перьями.

Первую афишу я написал с особенным волнением:

«ВГИК приглашает! Премьера!

«Осенью встречаемся дома» — это фильм о реальной жизни.

В программе: вступительная часть, демонстрация фильма, диспут. Начало В 13 ч. 30 мин. Цена — 30 коп.».

Пока я тщательно выводил все буквы, Аня старалась запомнить текст и знаки препинания. Киномеханик тем временем поинтересовался у Ани:

— Если вкратце, о чем сюжет картины?

— Мир дому твоему! — объяснил я основную идею фильма.

— Успех гарантирован! — отрезал киномеханик.

Мы с Аней бодро шли по городу и, где можно было — на щитах, на заборах, у столовой, на автобусной остановке, — клеили наши афиши. Аня с усердием мазала казеиновым клеем, я с любовью разглаживал первое в жизни приглашение на творческую встречу со мной. Новое, еще неизвестное чувство ответственности сладко тревожило душу.

Мы обошли не только центральную часть, побывали и на рабочих окраинах, где живет простой народ. В том районе Аня почему-то прятала лицо, когда кто-то мимо проходил.

Заинтересованным лицам я устно излагал программу творческой встречи и лично приглашал на свою премьеру. Люди согласно кивали и уходили, ускоряя шаг. Я предполагал, что они бегут домой переодеться, торопятся купить цветы.

— Двенадцать уже, — волновался я.

Аня с любовью смотрела на меня.

— В четыре поезд? — с улыбкой спросила она.

— Первый — в шестнадцать двадцать две.

— А второй? По вчерашнему расписанию — поздно ночью?

— Да, — догадываясь, тихо сказал я. — После премьеры — сначала в ресторан. Потом...

— Я не против... — Аня смущенно отвернулась.

Зал кинотеатра был на пятьсот двенадцать мест. Кассирша была отозвана из дома и уже была на рабочем месте.

Горела люстра. Я долго выбирал для Ани место и решил посадить ее в проходе, в центре зала, где было достаточно пространства, если она пожелает во время просмотра свободно закинуть ногу на ногу. Усадив Аню, я снял с себя пальто и положил его на сиденье, слева от нее.

— Скажешь — это место занято, — попросил я. — После выступления я спущусь со сцены в кинозал по ступенькам, подойду к тебе и сяду рядом.

— Ой, я умру! — засмущалась Аня.

— Пойду распоряжусь, чтоб на эти два места билеты не продавали.

Пока меня не было, Аня поискала за кулисами и нашла метелку. Подмела кожуру от семечек сначала вокруг наших мест, потом всю дорожку до самой сцены. Когда я вернулся в зал и нашел ее за этим занятием, сильно возмутился.

— Анна, я прошу тебя!

Аня послушно прибрала метелку и довольная села на свое место.

На часах уже было тринадцать десять. Я не мог скрывать свое волнение и ходил по залу, поднялся на сцену, для пробы звука стукнул пальцем по микрофону. В окошке кинобудки тут же появилось лицо киномеханика. Он высунул голову через дырку для проекции и в отличном настроении доложил обстановку:

— Все децибелы на рабочем месте!

Я с благодарностью кивнул и отрепетировал проход от сцены до места в кинозале рядом с Аней.

— Не волнуйся ты так! — попросила Аня и стряхнула с моих плеч пылинки.

Я вышел на улицу, чтобы лично встретить приглашенных гостей. Было солнце, было уже тринадцать двадцать пять, а по направлению к кинотеатру не было никакого движения. Редкие люди проходили мимо и несли с базара картошку и разные другие продукты.

Подошел киномеханик и предложил закурить. Я, как будто ничего не происходит, с подчеркнутой заботой сделал ему замечание:

— Почему раздетыми вышли?

— Пока ни один билет не продан. Будем ждать?

— Подождем, — согласился я.

Мы курили и молча смотрели на город.

Мимо прошел молодой человек с приемником «Спидола» с вытянутой набок антенной — из него громко звучала эстрадная музыка. На его брюках внизу болтался широкий клеш — клин открывался композицией из желтого плюша и розового шелка с оборочками. Он двигался навстречу девушке, которая ждала его, сидя под деревом в окружении других парней, одетых попроще.

Потом прошел человек в сопровождении трех бездомных собак.

— Михалыч! — громко позвал его киномеханик. — Приобщиться к культуре не желаем?

— С утра тяжело! — ответил человек.

— Да, — согласился киномеханик, — такие мероприятия нужно проводить вечером. Тогда и народу побольше. Ладно, подождем.

Я остался один. Было неловко возвращаться в пустой кинозал.

Но скоро я замерз и вернулся туда. Аня переживала — ей, видно, было стыдно за своих земляков. Еще некоторое время мы просидели молча, каждый в своих раздумьях, пока не раздалось эхо по пустому залу:

— Алё! — в другой тональности прозвучал раздраженный голос киномеханика. — Долго ждать?

— Вы как считаете? — послушно вскочил я.

— Чего мне считать? Уже начало третьего!

Я посмотрел на Аню — она чуть не плакала от обиды. В ее глазах были сочувствие, нежность, любовь.

— Начинаем! — распорядился я.

Пока угасала люстра, я успел закрыть входные двери и повесить на них большой крючок. Убрал со сцены стойку с микрофоном и сел на свое место рядом с Аней. Нервно включился проектор. Когда в темноте засветилось цветное полотно, я взял в свои ладони теплую руку Ани.

Зазвучала музыка, и на экране появилась осень во всей ее красе в далекой молдавской деревне. По переулку вниз, ведомая двумя волами, медленно катилась телега, полная корзин с виноградом. Рядом с волами, чуть прихрамывая, шел пожилой крестьянин. С другой стороны телеги шел молодой человек в потертых джинсах и красной, с засученными рукавами, битловке. Первый кадр был длинный и неспешный, чтобы зритель мог окунуться в атмосферу деревенской осени с ее тишиной и первым листопадом...

В отражении кинематографического света лицо у Ани преобразилось. Ее волосы — теперь в натуральном цвете — мягко спадали на плечи, плавными были линии ее шеи и груди. Она забыла про меня совсем — вокруг нее сейчас была далекая теплая осень, на ее ладони падали желтые листья, она слышала прощальный крик летящих по небу журавлей...

В крестьянском дворе отец и сын переворачивали полные корзины — из них красиво сыпался спелый виноград. Попадая в дробилку, виноград превращался в пенистый, сладкий сок и в отблесках солнца стекал в широкую кадку...

На лице Ани — добрая, наивная улыбка, ей было хорошо там, где она сейчас, — в далекой красивой жизни, там, где она еще никогда не была...

На закате дня, когда вино уже было разлито по бочкам, отец проводил своего городского сына. Он остался у открытых ворот, а сын пошел по переулку вверх. «До осени, отец!» — были последние слова, и по экрану поплыли финальные титры и надпись: «Конец фильма».

Включился дежурный свет — тусклые лампочки осветили четыре стены пустого кинозала. Я встал. Звонко хлопнуло сиденье из сухой фанеры. Аня продолжала смотреть на погасший экран. Она еще пребывала там, где золотая осень, где тихий двор с крестьянским укладом, где мирные люди живут и почитают ближнего своего...

В дырке для проекции появилась взлохмаченная голова киномеханика.

— Слышь?! Забирай свою ху...ню!

Я как будто бы не слышал это, стал надевать холодное пальто.

Аня, собравшись в комок, продолжала молча сидеть. Она не поднимала глаз — ее ничто не тревожило, ей было ни до кого сейчас.

— Освобождайте! — громко поставил точку киномеханик.

Аня резко вскочила, чтобы ответить, но головы киномеханика уже не было в той дыре. В будке выключился свет. Потом, на улице, с грохотом и звоном покатилась вниз по железным ступенькам моя коробка с кинопленкой.

Мы с Аней стояли на перекрестке у нашего столба под куполом репродуктора. Передавали симфоническую музыку. Мимо проходили незнакомые люди, лениво проехала телега с колесами от вертолета. Когда показался дежурный милицейский газик, Аня отвернулась от него и пошла вперед, кивком головы подзывая меня. Она не поднимала глаз, ее как будто не было рядом.

Последние улочки города незаметно растворились в снегу, и мы оказались на знакомой тропинке, идущей мимо шоссе. Молча свернули в лес. Зелеными были сосны на белом снегу, и эту красоту звоном колокольчика воспевали игривые синички.

Я смотрел на деревья, Аня — вперед, в одну только точку — туда, где кончается лес. Там, над кирпичным строением вокзала, на фоне неба, черным силуэтом выделялся высокий громоотвод.

Мы приблизились к пустому перрону. На круглых часах щелкнула стрелка и двинулась вверх — было четыре часа пополудни. До поезда оставалось двадцать две минуты. Аня неожиданно вздохнула, обернулась ко мне и решительно сказала:

— Стой здесь!

— Я?

— Ты не уходи! Ты жди меня здесь!

— А ты куда? — растерялся я.

— Тебе покушать надо!

— Не надо...

— Надо! — Ее глаза были полны слез. — Тебе денег надо дать!

— Куда ты уходишь? Подожди!

— Ты — тот парень на перроне... — она пятилась назад. — Помнишь?

— Не уходи!

— Это ты опоздал...

Аня кивала головой, натянула шапку, отвернулась и побежала.

Я смотрел ей вслед — она убегала от меня, и убегала так, чтобы я ее никогда не догнал. Ее руки болтались пустыми рукавами, ноги в стоптанных сапожках скользили и разъезжались по сторонам, и казалось, вот-вот она споткнется и упадет. На ее сгорбившейся спине болтался оторванный хлястик, как подбитая птица, летящая с одним крылом...

В ожидании Анны, оцепенев совсем, я послушно стоял на холодных сквозняках перрона и смотрел в сторону леса. Но Аня не вернулась оттуда.

Металлический голос в динамиках объявил о прибытии на путь пассажирского поезда «Кишинев—Москва» и попросил соблюдать осторожность при посадке в вагон.

Поезд остановился. Передо мной стоял семнадцатый вагон. Двери открыла молодая проводница и спустила лесенку на перрон. Я подошел, поздоровался, предложил оставить ей студенческий билет до расчета за дорогу. Она с доверием пустила меня в вагон. И поезд через одну минуту медленно, с тяжелым скрипом отъехал от пустого перрона и, как во сне, увез меня обратно в Москву...

НОРМАН МЕЙЛЕР

Мэрилин. Биография

Мэрилин Монро, Джо Ди Маджо

Глава III. Норма Джин

Мало что можно рассказать о приемных семьях, в которых Норма Джин жила после приюта. Если верить Золотову, их было семь или восемь и в одной из них она, еще не достигнув девяти лет, подверглась насилию; однако Золотов начи-

---

Продолжение. Начало см.: 2003, №11.
Публикуется по: Norman Mailer. Marilyn. A Biography.
Журнальный вариант. Полностью книга выходит в издательстве «ЭКСМО».

тался описаний детства Мэрилин, препарированных Беном Хектом, а они суть не что иное, как переливающиеся всеми цветами радуги и омытые слезами фактоиды. Нам описывают, как она драит полы ночи напролет, стоя на коленях, читает молитвы, участвует в собраниях фанатичных приверженцев религиозных сект, как ее бьют щеткой для волос, а один раз даже обвиняют в краже жемчужного ожерелья. «Никогда не забуду стыда, унижения и глубокой, глубокой обиды», — отзовется она об этом впоследствии. А по субботам, пребывая в одной из таких «фактоидных» семей, ей приходилось мыться последней — в мыльной воде, оставшейся после всех остальных! Порой удивляет, какое живое у нее воображение: да после этого жуткого омовения чистоплотная Америка готова отпустить ей любой грех! Так может соображать только Ричард Никсон! Как-то раз Грейс Макки подарит Норме Джин «фактоидную» монетку в пятьдесят центов, и у нее отберут ее — за то, что девочка испачкала одежду. А у приемных родителей она спит в чулане без окон, и вдобавок ее насилует самый состоятельный жилец, заманив к себе в комнату. Да, все это, заимствуя у Хекта, простодушно сообщает Золотов, и все это далеко от действительности. Как утверждал первый муж Мэрилин — Доуэрти, ставший позднее полицейским, когда они поженились, она была девственна. Разумеется, нам не остается ничего другого, как поверить ему на слово, но на заверения полицейского полагаться трудно, и возникает вопрос: откуда взялся этот богатый квартирант, коль скоро первые семь с половиной лет Норма Джин провела в доме Болендеров, а почти два последующих года — по соседству с четой англичан? Более вероятно, что изнасилование — плод фантазии самой Мэрилин, сознававшей, что из швейной машинки Иды Болендер, равно как и из супругов-англичан, корректировавших ее детскую манеру говорить, для читателей таблоидов много не выжмешь. Всего лишь одну грамматически безупречную фразу, не больше.

А если довериться Гайлсу, правда не так сенсационна и заключается в том, что до сиротского приюта Норма Джин жила всего лишь в трех приемных семьях: у Болендеров, с английской парой и у состоятельных Гиффенов, которые хотели удочерить ее, но переехали в Миссисипи, а покинув приют в одиннадцать лет, она сменила еще две. Вот что рассказывает Гайлс о первой из них — «супружеской паре из Комптона, штат Калифорния, зарабатывавшей на жизнь продажей средств для полировки мебели»:

«Почти весь день Норма Джин проводила с приемной матерью, сидя рядом с ней в видавшем виды стареньком «Шевроле». Дело было летом, и девочке оно запомнилось как непрерывная тряска по проселочным дорогам в поисках маленьких лавчонок, торгующих предметами домашнего обихода... Деваться было некуда. Пока она нехотя дожевывала завтрак, женщина загружала заднее сиденье белыми бутылочками. Затем, как вспоминала позднее Мэрилин, слышались надрывный рев мотора и голос приемной матери, изо дня в день побуждавшей девочку к действию словами: «Ну, Норма Джин, поехали! Не забудь дверь запереть». Меньше чем за месяц та успела изучить названия всех деревушек лос-анджелесского округа».

В конце концов Норма Джин пожаловалась Грейс Макки на томящее однообразие такой жизни, и последняя подыскала ей новых приемных родителей. Однако у них девочке понравилось еще меньше, и она запросилась обратно в приют. После долгих колебаний Грейс поселила ее в своем доме в Вэн-Нисе. Решение было нелегким, и неудивительно: она только что вышла замуж за человека на десять лет моложе и к тому же обремененного тремя собственными детьми. Ее избранником оказался Эрвин Годдард по прозвищу Доктор — инженер-конструктор, изобретатель с большими амбициями и не враг бутылке. «Что будет, — с тревогой думала Грейс, — если со временем он не только запьет, но и положит глаз на Норму Джин»?

И тем не менее домом девочки надолго стал дом лучшей подруги Глэдис. Отсюда она пошла в школу — начальную в Эмерсоне, затем в среднюю в Вэн-Нисе. Впрочем, училась Норма Джин посредственно, если не считать английского, совсем плохо обстояло у нее с арифметикой. (Она так никогда и не научится рассчитывать ни деньги, ни время.) Зато писать стихи и сочинения ей нравилось. За сочинение на тему «Собака — лучший друг человека» (дань памяти Типпи) ее наградили авторучкой; в те же годы, по собственным заверениям,

она заинтересовалась личностью Авраама Линкольна. В школе в Вэн-Нисе работал хорошо организованный театральный кружок, и Норма Джин пробовалась на роль в пьесе Бена У.Леви «Искусство и миссис Боттл», однако выбор пал на другую ученицу. Актерскому ремеслу она сполна отдавалась дома. У себя в спальне она готова была переиграть все роли, которые видела в кино, будь то Мария-Антуанетта в исполнении Нормы Ширер или Иезавель в интерпретации Бетт Дэвис. На фоне одноклассниц она ничем не выделялась. За год-два до этого, когда она только поселилась в доме Грейс и Доктора, ее прозвали «мышонком»: ведь она все время сидела и молчала, боясь вымолвить хоть слово. Она не смеялась, а пищала — почти так же пронзительно, как пищит объятая страхом мышь, завидев кошку. Этот писклявый звук пристанет к ней надолго, не случайно смех будет самым невыразительным средством в ее актерском инструментарии. В фильмах с участием Мэрилин не найти эпизода, где она смеется сколь-нибудь продолжительно.

Однако эти годы ознаменованы началом ее дружбы с теткой Грейс Годдард Эной Лоуэр. Последней она обязана самой счастливой и, возможно, самой долгой близостью в своей жизни: их взаимная привязанность длилась с 1938 года до самой смерти тетушки Эны в 1948 году. Эна Лоуэр, без сомнения, первый человек, который не просто заботится, но обожает девочку. Этой теплотой проникнуто даже приводимое ниже фактоидное свидетельство, содержащее слова Мэрилин:

«Она изменила всю мою жизнь. Она была первым человеком на свете, кого я по-настоящему любила и кто любил меня. Она была удивительна. Как-то я написала о ней стихотворение «Я люблю ее», показала его кому-то, и люди всплакнули от умиления. Я описала, что почувствовала, когда она умерла. Она — единственная, кто любил и понимал меня. Она указала мне путь к высшим жизненным ценностям и научила больше верить в себя. Она ни разу не сделала мне больно, ни разу. Просто не способна была причинить мне боль. От нее исходили доброта и любовь. Я видела от нее только добро».

О натуре Эны Лоуэр можно судить по надписи на книге, подаренной ею Норме Джин незадолго до кончины (она умерла в семьдесят с лишним лет): «Дорогая Норма, прочти эту книгу. Мне нечего оставить тебе, кроме своей любви, но даже смерть не сможет стать ей преградой, и даже смерть не отдалит меня от тебя». Это книга Мэри Бейкер Эдди «Наука и здоровье со ссылкой на Библию». Эна была активным проповедником заповедей христианской науки и, по воскресеньям посещая местный храм этого вероучения, прививала Норме Джин начала религиозного чувства. Позже, в 1941 году, когда подвыпивший Доктор Годдард, ненароком вломившись в комнату девочки, полезет обниматься с ней, Норма Джин переедет жить к тетушке, так начнется самый безоблачный год в ее жизни. Прежде чем он закончится, она впервые почувствует свою сексуальную привлекательность; это произойдет в силу целого ряда причин, и, быть может, не последней из них станут основы проповедуемой Эной Лоуэр христианской науки. Слов нет, это вероучение неприемлемо для любого искушенного ума (достаточно вспомнить непреклонно вычурный язык, в какой облечены его догматы: «впитай в себя дух», «извергни зло как небыль», и тогда «зазвучат неслышные созвучия», возвещая «мощь явленной Истины»), как и сам леденяще ригористичный, исполненный приторности и запретов способ изложения мыслей, характерный для Мэри Бейкер Эдди. И все же за этой напыщенной терминологией скрыта исконно американская страсть к преодолению необозримых пространств и проникновению в невообразимые дебри американского бытия во имя торжества собственного индивидуального разума — та же самая страсть, которая в недалеком будущем породит тысячи галлюциногенных маршрутов по непроходимым горным хребтам человеческой психики. Таков отклик Мэрилин на вызов христианской науки. Ее рассудок, замутненный, дремлющий, лихорадочный, одержимый бессвязными желаниями и вспышками спорадических озарений, не может не отозваться на завет, гласящий, что «любому страждущему ниспосылается и будет ниспослана Любовь Небесная». Завет, сулящий в грядущем возможность того, что измеряется не способностями, а потребностями. Чем больше ей нужно, тем большего она добьется, если только будет следовать голосу собственного наития, в котором во-

площен ее разум. Таким образом, здесь и теперь, в Вэн-Нисе и западном Лос-Анджелесе 1940—1941 годов, она становится провозвестницей религии первых хиппи, обретая в лоне новонайденной христианской науки едва ли не статус святой и одновременно не переставая быть объектом сексуального притяжения в каждом предместье, где ей доводится жить. Ибо внезапно происходит метаморфоза. Она пребывает в состоянии, когда секс неожиданно возвеличивается в ее сознании, в ощущении его святости. Существуй и впрямь богиня секса, Норма Джин вполне могла бы стать ее помазанницей.

Нам стоит вновь поразмыслить над серым бытием приюта. Царившую там апатию можно уподобить энергетической клетке, в которой постепенно накапливается мощный отрицательный заряд, заряд высочайшего напряжения человеческих сил. Глубоко внутри не может не возникнуть смутное ощущение силы, не связанной с каким бы то ни было моральным постулатом. Это явление описанного Йейтсом зверя, крадущегося на рыночную площадь, это бессознательное влечение к высвобождению энергии столь сильно, что она, разумеется, не может непринужденно говорить, и, когда она смеется, из ее уст вырывается нечленораздельный писк. Другие сироты, другие выжившие, другие психопаты и изгои в таких случаях лезут на крышу, вооружившись винтовкой, и оттуда расстреливают соотечественников. Таков, по сути, «пустой и безжалостный взгляд» вселившейся в их головы неосмысленной энергии XX века.

Но жизнь свела ее с Эной Лоуэр, и где-то в тайниках ее внутреннего мира зародилось либидо. Не сотворили ли когда-то либидо из такой нежной любви, замешав ее на сгустке достигшей высокого напряжения столь же беспредметной ненависти? И эта магма сочится из всех ее пор. Она, милая простодушная девчушка, каких встречаешь в каждом переулке, излучает секс — излучает с интенсивностью, неведомой большинству ее ровесниц. Как будто ее юность, воплотившая в себе столько несбывшихся надежд, столько осколков до срока созревшей и грубо подавленной индивидуальности, вырвавшись из кокона, сосредоточилась в либидо, растекающемся во все стороны, как влага сквозь трещины в цветочной вазе. Задолго до того, как другие подростки лишь начинают помышлять о том, как первый прилив желания к половым органам может быть связан с еще не определившейся структурой их юношеского характера, у нее уже отсутствует характер. Ее сверстники еще скованны, еще сгорают от внутреннего пламени, еще стесняются самих себя, а она уже вовсю излучает сексуальное притяжение. Внимая голосу разума, она выставляет свою сексуальность напоказ: инстинкт побуждает крошечных солдатиков либидо карабкаться вверх по изгибам ее кожи. Она стала генералом секса, еще не успев узнать, что такое война полов.

И в это же время она начинает постигать тайны косметического мастерства — мастерства, которое в свое время оценят по достоинству лучшие гримеры Голливуда. Пока завистливые девчонки сплетничают за ее спиной, она следит за тем, чтобы ее купальные костюмы были все короче, и достигнутые результаты ее удовлетворяют. Она в центре внимания. Коль скоро она непрестанно излучает энергию либидо, только естественно, с ее точки зрения, чтобы та же энергия питала ее существо; это и происходит каждый раз, когда на нее устремляются восхищенные взгляды окружающих. Таким образом, ее сексуальная привлекательность не что иное, как отражение этой среды. Она — зеркало желаний тех, кто на нее взирает. Как животное на фотографиях, она никогда не фигурирует сама по себе: ее воспринимаешь в неразрывной связи с тем, что ее окружает. В ежегоднике школы, где она учится, ее не удостаивают портрета ни под рубрикой «С» (как образец способностей к учебе), ни под рубрикой «К» (как эталон девичьей красоты). Норма Джин Бейкер нашла себе там прибежище под буквой «М» (миловидность). Инициалы Мэрилин Монро на подходе.

Нет свитера в обтяжку, мимо которого она способна равнодушно пройти, нет косметического средства, какого она на себе не опробует. Она умывает лицо по пятнадцать раз на дню, а Грейс или Эна одалживают ей свои бигуди, и ее прямые волосы оживляют игривые завитки. Когда она идет на занятия, водители сигналят ей вслед. «Даже девчонки, — расскажет она, — нет-нет да и обратят внимание. Хм! С ней придется считаться». Об этом она со смехом поведает корреспонденту «Лайф» Дику Меримену меньше чем за два месяца до гибели.

«Мир стал дружелюбнее... он раскрылся передо мной». Мальчишки роятся вокруг нее, как пчелы вокруг меда. На тихой улочке у ее дома, откуда ни возьмись, появляются двенадцать-пятнадцать подростков, готовых хоть вниз головой зависнуть на ветвях деревьев, лишь бы привлечь к себе ее внимание. И все-таки «со всей этой губной помадой, тушью, со всеми этими ямочками и изгибами я была не чувствительнее улитки... Бывало, лежу ночами и дивлюсь, с чего это мальчишки за мной увиваются». Она — генерал секса, но, подобно другим генералам, не испытывает ни азарта, ни тревоги, выпадающих на долю рядовых.

Лишь тем, как протекают месячные, можно объяснить эти ранние отклонения в ее организме. Менструация, поначалу причиняющая нестерпимую боль, в дальнейшем станет еще мучительнее. Морис Золотов пишет, что в 1954 году увидел на полочке в ее гардеробной четырнадцать коробочек с разными препаратами из аптеки Шваба; все они предназначались для снятия менструальных болей.

Эта особенность физиологического развития Нормы Джин не могла не вызывать озабоченности Эны Лоуэр; иначе невозможно объяснить, почему у последней не вызвала протеста созревшая в мозгу Грейс Годдард идея выдать Норму Джин замуж, и чем скорее, тем лучше. Последовательница христианской науки, она, должно быть, не только истово веровала в то, что боли как таковой не существует, но и сознавала, до чего боль может довести, когда от нее никуда не денешься; иными словами, для нее не было секретом, что Норма Джин пребывает в плену самых неподобающих христианке соблазнов. Эна, можно предположить, ощущала, что отсутствие внутренней уравновешенности может за ночь сломить девочку, как сломило Глэдис. И отдавала себе отчет в том, что сама не сможет дать Норме Джин то, что может ей понадобиться в критический момент. Скорее всего, именно по этой причине Эна Лоуэр не предлагает взять на себя опекунство, когда Доку обещано более выгодное место в штате Западная Вирджиния, из чего автоматически следует — поскольку Грейс уедет с мужем из Калифорнии, — что Норме Джин придется вернуться в приют. В сложившихся обстоятельствах замужество воспитанницы кажется Эне предпочтительным выходом из положения. Во всяком случае, плану Грейс она не противится.

Устраивается весьма необычное ухаживание. У бывших соседей четы Годдардов, носящих фамилию Доуэрти, есть сын Джим — приятный, атлетически сложенный парень, увлекающийся спортом и уже неплохо зарабатывающий на предприятии «Локхид». У него своя машина, двухместный голубой «Форд». Он на четыре года старше Нормы Джин и умеет обращаться с девушками, даже появляется на людях с победительницей конкурса красоты Санта-Барбары. И вот его-то Грейс, в порядке личного одолжения, в один прекрасный день просит сопроводить Норму Джин на танцевальный вечер, устраиваемый для своих сотрудников компанией, где служит Док. Надо сказать, к этому времени по ее же просьбе он уже не раз подбрасывал Норму Джин к дому Годдардов на своей машине, вызвав даже негодующий вопрос своей подружки, той самой победительницы городского конкурса, «с чего это он таскает за собой эту сексапильную малолетку?». А теперь, ловко впутанный в ухаживание за пятнадцатилетней, по собственному признанию, чувствует себя так, «будто обокрал детскую колыбель».

Впрочем, с ходом вечера это ощущение уступило место совсем другим. Золотов описывает их так: «Она смотрела на него своими серо-голубыми глазами с поволокой, губки у нее трепетно раскрылись, и он, как говорил сам, «чувствовал себя, как король». Танцуя, он ощущал мягкую беспомощность приникшего к нему тела... В марте их свидания стали уже постоянными... а в мае они были помолвлены».

События ускорила Грейс Годдард. Вместе с Эной Лоуэр она навестила миссис Доуэрти, предложив поженить ее сына и Норму Джин, с тем чтобы, выражаясь на языке христианской науки, «осчастливить существование». Но, начиная с этого момента, все участники начинают противоречить друг другу. Мэрилин впоследствии скажет, что первый муж не вызывал у нее ровно никаких чувств и замуж она вышла, уступая настояниям Грейс, чтобы только не попасть в приют. Док Годдард, со своей стороны, станет выгораживать жену, заявляя, что Норма Джин влюбилась и «умоляла Грейс поспособствовать, чтобы Джим сделал ей предложение». Сам же Доуэрти назовет это «ухаживанием без

Мэрилин Монро, Артур Миллер

любви», завершившимся браком по расчету. Если так, то расчет вряд ли исходил от него: какая у него могла быть корысть?

Поскольку мотивы, какими руководствовались Грейс и Мэрилин, более или менее очевидны, имеет смысл внимательнее присмотреться к семейству Доуэрти. В 1961 году Мэрилин случайно столкнется в Малибу с братом бывшего мужа, Томом Доуэрти, с которым в период замужества у нее сложились дружеские отношения. Когда он пригласит ее к себе, она ответит как отрежет: «А во сколько это обойдется?» В этой язвительной реплике — отголосок жизни в семье ирландцев, жестких, практичных, прижимистых. Трудно отказать себе в удовольствии вообразить, как протекали эти предварительные переговоры между миссис Доуэрти с одной стороны и Грейс и Эной — с другой. «Козырь», который — разумеется, не произнося ни слова вслух, — выложили на стол последние, заключался в том, что Доуэрти — выходцы из рабочего класса, Грейс же — сотрудница студийного киноархива, женщина, по меркам начала 40-х, стильная и образованная, к тому же жена инженера; таким образом, Джиму открывается не что иное, как возможность сделать выгодную партию. Что же до того, что Норме Джин всего пятнадцать и на ее лице слишком много косметики, то здесь как нельзя более уместно присутствие Эны Лоуэр с ее безупречными манерами: кому как не ей доходчиво объяснить, что это всего-навсего болезнь роста и что из девушки выйдет самая достойная замужняя женщина из всех, какие только есть в этой округе.

Никогда еще Джим Доуэрти не был рядом с таким богатством настроений, не предвкушал столько радости от будущего соития, не чувствовал в девушке такого стремления впитать в себя силу его тела. Его отношения с другими складывались куда ровнее. Но она — она непредсказуема и ни с кем не сравнима. Целовать ее — все равно что плыть на каноэ. Она не прижимается к тебе — она плывет по течению. Сам того не ведая, он попал в тенета слабого пола. Как спортсмена его, ко всему прочему, привлекает то, что ни одной девушки в округе не добиваются, как этой, и одновременно отпугивает, что в таком соревновании могут обнаружиться спортсмены получше него.

А она, в свою очередь, должна начать примеряться к роли звезды. Джим Доуэрти — ее первый партнер в амплуа героя-любовника: он встречается с королевой красоты Санта-Барбары, у него собственный автомобиль; на фоне школьников старших классов, составляющих ее окружение, он настоящее светило. Так она постигает первые правила сценического воплощения. Достаточно убедить себя в истинности предположения, что ты влюблена, и вот уже предположение реальнее действительности. Отчего не допустить, что она, играющая свою роль столь изобретательно, готова вступить на актерское поприще, на котором критерием истинности является исключительно глубина переживания? Итак, она впервые вторгается в ту духовную сферу, где фантазия может завести в бездны, исполненные неизреченного ужаса, и она признается ему, своему первому игровому партнеру, что живет в страхе покончить с собой: да, она уверена, что когда-нибудь убьет себя.

Никто не записывал разговор на эту тему, нет ни одного свидетельства, что он имел место, если не считать того, что Норма Джин без устали твердит своему избраннику: если он уйдет из жизни или покинет ее, она бросится в море с причала Санта-Моники. Должно быть, говорится это всерьез и без тени юмора: ведь уже после ее кончины с уст Доуэрти сорвется симптоматичная фраза. Даже если бы их брак не распался, нельзя исключать того, что ее жизнь завершилась бы трагически, полагает он.

Итак, мы вправе, как минимум, заключить, что мысль о замужестве привлекает ее сильнее, чем она захочет признавать впоследствии. Как не заметить, что это станет ее первой требующей неустанного труда ролью? Она уже должна почувствовать, что обрести собственное «я» легче всего, воспроизводя испытанные переживания в реальных ситуациях. Доуэрти же, со своей стороны, вполне может быть заинтригован необъятностью той авантюры, какая ему предстоит. К слову, на протяжении нескольких недель после помолвки он не перестает еще встречаться с другими своими подружками; однако из этого не следует, будто он, как и Норма Джин, не испытывает приятного волнения, оттого что живет двойной жизнью. Как бы то ни было, испытательный период проходит успешно, и в 1942 году, спустя три недели после того, как ей исполняется шестнадцать, их сочетают браком: Норму Джин в белом подвенечном платье, подарке Эны Лоуэр, и Джима — он был во взятом напрокат белом смокинге, на который официант-итальянец из «Флорентайн Гарденз» ненароком опрокинет сосуд с томатным соусом. Наступает момент, когда Норма Джин, как бы предвосхищая эскапады той, кем она станет, выходит из образа чинной невесты. Это случается, когда ведущий ресторанного шоу приглашает подвыпивших гостей подняться на сцену и, присоединившись к артистам, станцевать с ними азартное конго. Достаточно закрыть глаза, и перед нами как живая предстает будущая Монро — Монро, входящая в новую роль на собственном свадебном торжестве. Торжественность момента слетает с нее, как платье со стриптизерши: чечетку она отбивает вровень с настоящими профессионалами.

Но вернемся к столу. Муж, новоиспеченный глава семьи, вне себя от злости. «Что ты обезьяну из себя корчишь?» — говорит он ей.

Быть замужем за Джимом, заметит она впоследствии, было то же самое, что оказаться запертой в клетке зоопарка.

Однако не так уж все плохо. (Если верить Доуэрти, даже вполне благополучно, пока не начинается война и он не идет служить во флот.) Нельзя забывать одного: какой бы неблагодарной для исполнительницы ни слыла взятая ею на себя роль (ведь все оттенки переживаний, которые надлежит передать, вынужденно вписаны в серый, монотонный быт домохозяйки), она исполнена решимости сыграть ее на славу. Норма Джин вживается в амплуа любящей жены и готова в лепешку разбиться, лишь бы в доме царила безупречная чистота (наверное, с таким же рвением Джозеф Конрад погрузился некогда в изучение английского). Похоже, она чувствует, что эта роль — в каком-то смысле главная, без нее не постичь всех более интересных женских партий. Кроме того, в статусе домашней хозяйки есть нечто, что, возможно, таит в себе для нее действительную привлекательность. Ведь, говоря чисто по-человечески (привожу буквальный оборот, к которому прибегают профессиональные актеры, имея в виду ту — малую — часть собственного «я», каковая не отдана игре), ничто в предше-

ствующем существовании Нормы Джин не было так прочно и централизованно. Разумеется, «чисто по-человечески» к стабильности, к обеспеченному завтрашнему дню стремится каждый; что до Мэрилин, то этот мотив ощутим во всех отношениях, какие будут складываться у нее с окружающими.

Вскоре, как и положено не лишенным амбиций молодоженам, из однокомнатной квартирки в Шерман Оукс они переедут в меблированное бунгало в Вэн-Нисе; и там, и здесь она будет штопать ему носки, пришивать пуговицы, вести себя как примерная чистюля — каковой она совершенно определенно не будет в дальнейшем, — все это окажется имиджем, что и продемонстрирует ее инстинктивный порыв приютить в собственной гостиной корову, брошенную соседями под дождем в палисаднике напротив их дома. О таком эпизоде рассказывает Золотов, и хочется верить, что он соответствует действительности. Как не назвать напрочь свихнувшейся молодую — и мнящую себя чистоплотной — домохозяйку, пожелавшую держать в доме корову? Безусловно, привычки животных и условия их содержания она представляет себе хуже некуда. Вот, выехав за город с любившим побыть на природе Доуэрти, они скачут на лошадях по проселочной дороге поздно вечером. «Как лошадь может видеть в темноте?» — задает она вопрос мужу, а тот в ответ: «А ты фары включи». «А где они?» — на полном серьезе спрашивает она. Нет, взаимоотношения между человеком, животным и автомобилем ей решительно неясны. От нее и впрямь голова может пойти кругом. Работу ее ума, в иные из худших моментов, можно уподобить тому, как функционирует опорно-двигательный аппарат полного инвалида: безногий, безрукий бедолага изнемогает от желания двигаться, но бессилен тронуться с места. Ко всему прочему, ее кулинарные способности не лучше, чем у воспитанницы монастырского колледжа, и это обстоятельство позволило Доуэрти в одном из интервью периода распада ее брака с Джо Ди Маджо предположить, что причиной этого семейного кризиса явилась неспособность Мэрилин как следует накормить мужчину. В подтверждение своих слов Доуэрти рассказал о целом ряде вечеров, когда Норма Джин подавала ему на ужин исключительно горох и морковь: ей, видите ли, нравились яркие цвета. Для нее и в самом деле характерно странное смещение чувств — эффект, которого многие достигают, прибегая к наркотикам. Она сродни поклоннику рок-музыки, ощущающему в момент концерта тайные вибрации; и именно в силу этого смещения одним она будет казаться неправдоподобно наивной, а у других — тех, кто привержен заведенному порядку вещей и мнений, — вызывать нескрываемое раздражение. Оно же станет источником ее неподдельного остроумия. Спустя десять лет репортеры будут выпытывать у нее подробности съемок тех фотографий для календаря, где она фигурирует обнаженной, и на вопрос: «Но все-таки хоть что-нибудь на вас было?» — она ответит: — «О да, радио[1]». Реплика, прозвучавшая как изысканная острота, мгновенно облетит весь мир, но в равной мере легко предположить, что она и не пыталась сострить. Ведь одно дело — быть обнаженной перед фотокамерой в полном безмолвии, и совсем иное — позировать голой под прикрытием звучащей музыки. Кожа у нее была не как у других, вот в чем вся проблема.

Возможно, она ближе к животным, чем большинство из нас. Да, ей неведомо, где у лошади фары, но — попробуем рассуждать по ее логике — почему бы таковым и не быть, коль скоро существуют седло и подпруга. Не только ее либидо, сама ее способность к соображению пульсировала по поверхности кожи. Как животному, в перемене ветра ей чуялось грядущее.

Однако из этого вовсе не следует, что с сексом у нее все обстояло просто, как присуще животным. На протяжении многих лет в Голливуде, где сексуальным подвигам, мужским и женским, ведется столь же пристальный учет, как и прочим показателям рейтинга популярности, ходили слухи, что она далеко не фейерверк; порою мужчины — из обширной категории тех, кто был обойден вниманием и разочарован, — и вовсе отзывались о ней как о фригидной. По отзывам

---

[1] В оригинале — игра слов, основанная на употреблении предлога «on»: «Did you have anything on?» («Что-нибудь на вас было (надето)?») — «Oh, yes, the radio (was on)» («О да (было включено) радио». — *Прим. переводчика.*

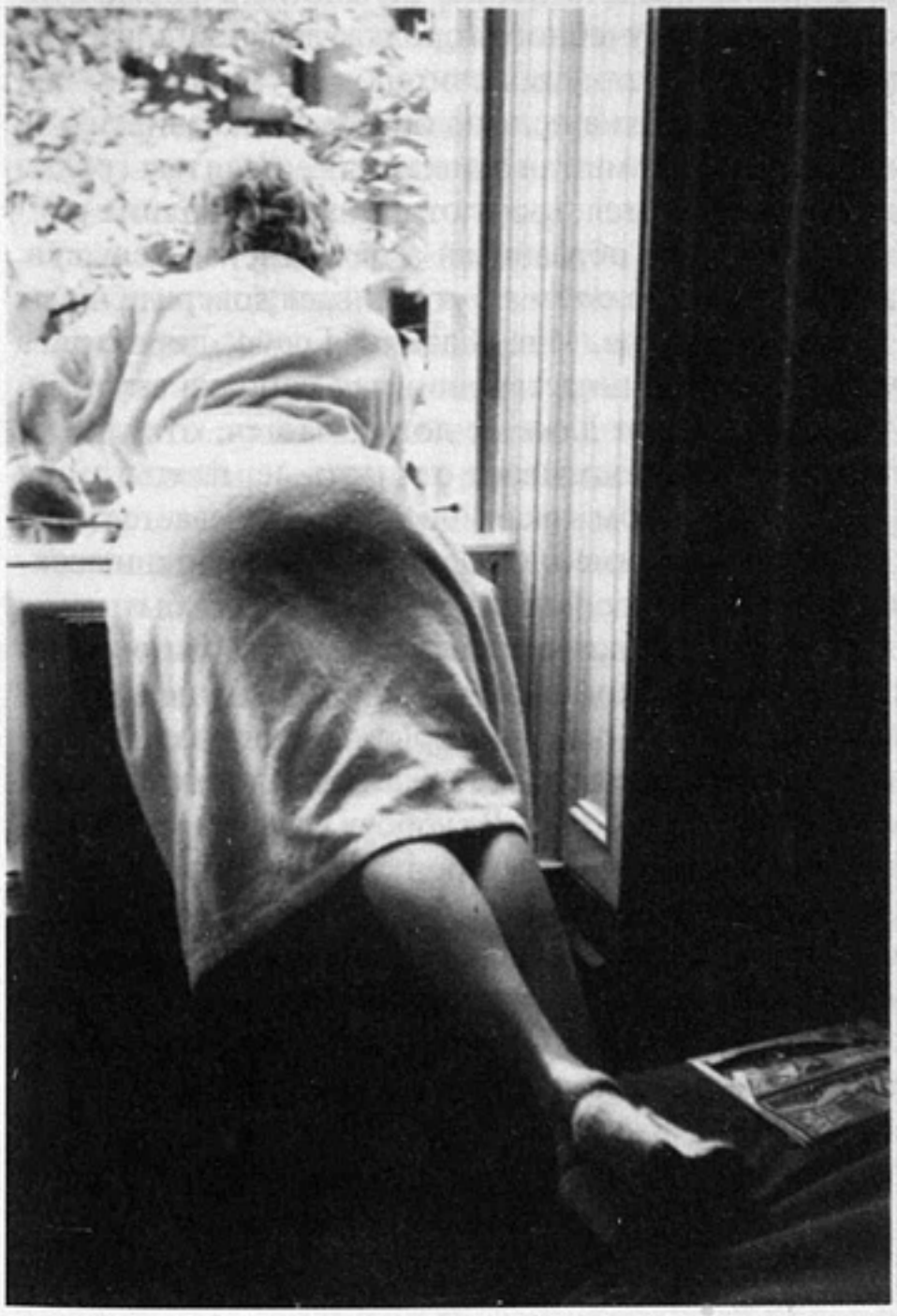
же людей более деликатных, в постели она была, безусловно, приятна, но скорее восприимчива, нежели изобретательна, и даже несколько чопорна — подобно гейше, для которой сам акт совокупления является плавным поворотом в длинной череде действий, включающих трапезу, беседу, легкий юмор. Вот теплый отзыв одного из партнеров Мэрилин, который отнюдь не был в нее влюблен: «Конечно, я не могу сказать, как она вела себя с другими, но со мной она всегда была чуточку отстраненной. И очень дружелюбной. Она мне нравилась».

Отзывы других мужчин схожи с приведенным. И все же было бы ошибкой считать, что мы знаем о ней слишком много. Она была предельно скрытной, и даже если в последующие годы кто-либо из ее избранников вызывал у нее жгучую страсть, выявить его — задача далеко не простая. Она была мерилом своего окружения. Вряд ли найдется фотография, на которой она позирует, не вбирая в себя изгибом тела что-то от заднего плана. Она была зеркалом царивших вокруг настроений; и ей, можно догадываться, не чужда была склонность не оставаться в долгу перед мужчиной, одарившим ее своим сексуальным богатством. Нежно, дружелюбно и чуть отстраненно она возвращала ему долг. И что-то совсем иное происходило в ее душе и теле, когда она выбирала партнера на одну ночь — обыкновение, которому Мэрилин тоже была не чужда. Но ее партнеры на одну ночь навсегда останутся тайной.

Прояснить, как проявляет себя ее сексуальность в период замужества за Доуэрти, отчасти может сопоставление двух диаметрально противоположных версий их совместной жизни, принадлежащих бывшим супругам. В позднейшие годы она будет вспоминать о нем как о «добром человеке», даже назовет «братом». И в то же время заявит холодным тоном незамужней тетушки: «Брак не принес мне ни счастья, ни переживаний. Мы с мужем почти не разговаривали друг с другом. И не потому, что ссорились. Просто говорить было не о чем». Согласно же мнению Доуэрти, она ничего не смыслила в готовке, но это был ее единственный недостаток. Пройдут годы, а он все будет хранить в памяти незамысловатые строки записок, которые она клала на поднос с едой, чтобы он мог заморить червячка, заскочив домой на рассвете, во время краткого перерыва ночной смены: «Дорогой мой Папочка, когда ты будешь это читать, я буду спать и видеть тебя во сне. Люблю. Целую. Твоя Малышка». Она играет замужество, играет двадцать четыре часа в сутки.

Конечно, слова Доуэрти — свидетельство брошенного мужа; прошло немало лет, и его гордость задета. Ведь из года в год она рассказывает всему миру историю их совместной жизни, рассказывает так, как она ее видит, аттестуя его как полное ничтожество. Само собой разумеется, беседуя с журналистами, он не упустит возможности показать, как ей было с ним хорошо. И все-таки в его откровениях (если только он не патологический лжец) есть нечто, проясняющее их отношения. Так как он был молод, спортивен и полон страсти, а она, по доверительному выражению Доуэрти, «невеста, знаете ли, с огоньком», сексуальность обоих находила выход в полном соответствии с его рвущимся наружу от счастья сердцем и с ее безмолвным погружением в тот незримый поток, где мореходу не требуется ни руля, ни ветрил. Нет нужды, они будут заниматься любовью, и он будет чувствовать, что любим; но та любовь, какой его одаряют, — всего лишь компонент роли, которую она играет, и потому не выходит за пределы традиционного актерского притворства; это прогулка верхом, о которой заранее известно, что придет момент спешиться и отвести лошадь в стойло. Когда актеры занимаются любовью, проблемы с сексом возникают у них отнюдь не потому, что они не слишком нравятся друг другу, в их основе — недостаток самоощущения, какое только и может придать акту физической любви подлинную полноту.

Между тем ее жизнь домохозяйки превращается в томительный день, которому не видно конца. Она часами слушает радио, навещает Эну Лоуэр, варит Джиму кофе, однажды умудряясь его посолить — причем кладет не щепотку, а полную ложку, вычитав где-то, что соль утончает вкус. Друзьям мужа предлагают «хай-бол», но в стаканах — на пять дюймов виски со льдом и ни капли содовой. Рыбу она подает на стол сырой, на манер увиденного на картинке японского блюда; в результате, понятное дело, разражается шумный скандал. По свидетельству Золотова, он кончается тем, что муж заталкивает ее одетой



Мэрилин Монро приветствует поклонников, собравшихся под ее окнами

под душ. На ней — платье из гарантированной от усадки ткани; оба хохочут до упаду. По воскресеньям молодая чета посещает храм «христианской науки» в Шерман Оукс. Оба не курят, спиртные напитки потребляют редко. Когда они переезжают в Вэн-Нис, у них появляется ванна, а у Нормы Джин — привычка часами рассеянно нежиться в теплой воде. Впоследствии репортеры и студийные работники будут терпеливо дожидаться, пока она соизволит закончить водные процедуры.

«Время от времени, в особенно жаркие дни, она устраивает себе что-то вроде импровизированного пикника: кладет в корзинку пару холодных сосисок, помидор, немного салата и, пересекая на автобусе весь городок, направляется на «Маскл-Бич» в Санта-Монике. Когда один из парней на пляже сделал попытку заговорить с ней, она молча приподняла руку с обручальным кольцом, а затем улыбнулась, давая понять, что не обиделась».

Разумеется, записано это со слов Доуэрти, пересказывавшего по памяти то, что, вернувшись домой, поведала ему жена. Подобная «отредактированная» версия происшедшего вовсе не исключает, что легкий флирт — или по крайней мере помыслы о нем — все-таки имели место. Однако у нас не меньше оснований допустить и другое: что все рассказанное Нормой Джин мужу — правда.

Озабоченный, как можно догадываться, неугомонностью жены, Доуэрти купил колли. Так в доме появился Магси — первый пес, которого Норма Джин отважилась завести со времен Типпи. А когда родители Джима переехали в новое жилище, молодая семья перебралась из своего бунгало в их освободившуюся квартиру, оказавшуюся столь просторной, что ее уборка занимала весь день. Много сил требует и уход за Магси: дважды в неделю его купают, а шерсть своему любимцу Норма Джин расчесывает чуть ли не каждый час.

Однако Джим Доуэрти не в своей тарелке: время военное, а он продолжает ходить в гражданском. Он поступает на службу в береговую охрану, и его командируют на военную базу на острове Каталина; здесь ему предстоит выполнять обязанности инструктора по физической подготовке. И снова все, как в ее ранней юности. Она одна из немногих женщин на базе. Стоит ей выйти погулять, как вокруг разыгрывается целое представление. Мужчины в форме буквально ползают на коленях по дорожкам учебного городка, делая вид, что играют с Магси. Вновь наступает черед обтянутых свитеров и узеньких юбок, шорт и коротких купальных костюмов. Раз в неделю она ходит на занятия по тяжелой атлетике, упражняясь с маленькими гантельками. Ее налитые грудки зазывно колышутся, а когда она наклоняется, взору открывается «долина райских наслаждений». Она по-прежнему та образцовая американская девушка, какая нравится любому мужчине, и вместе с тем не утрачивает доверительных отношений с женщинами постарше. Делла, Ида, Глэдис, Грейс, директриса приюта для сирот, Эна Лоуэр — с них начинается длинная цепочка спутниц, советчиц и конфиденток. А Доуэрти — тот даже не догадывается, откуда ему грозит настоящая опасность. Его так и подмывает отчитать ее: платье, мол, слишком короткое, губная помада слишком яркая, но он отмалчивается. Конечно же, как он намекнет впоследствии, именно на острове Каталина их сексуальные отношения достигают пика; но, спрашивается, как может быть иначе, когда она возвращается с каждой прогулки, омытая волнами желания сотни мужчин? И Джим ощущает понятный дискомфорт — дискомфорт, не минующий любого представителя сильного пола, перед которым именно в силу уникальности того, что составляет предмет его гордости, ежеминутно открывается перспектива быть втянутым в кровавую разборку. В субботу вечером на открытой танцплощадке учебной базы она производит фурор, танцуя линду в своем белом платье, ее бедра раскачиваются под самым носом у мужчин, а в глазах (и в уголках рта) появляется не частое у нее выражение безразличия — тот самый холодный взгляд, что удваивает ставки в сексуальном единоборстве. Ее подсознание, быть может, неведомо для нее самой, готово принять того, кто предложит наивысшую ставку, и тут перед ней оказывается тот, кто уже одержал победу на аукционе.

— Пошли, — говорит этот победитель, — пора домой.

— Почему?

— Я устал.

С этих пор по ночам она, наверное, грезит не так часто о нем, как о том дне, когда он уедет.

И вот синекуре Джима-инструктора приходит конец. В 1944 году его корабль выходит в море и берет курс на Австралию. С Нормой Джин они прожили вместе два года. Она переезжает в дом его родителей; они весь день на работе, и на ее плечи ложится все хозяйство. А в скором времени и сама она поступает на военный завод, где рядом со своей свекровью укладывает парашюты и опрыскивает аэролаком самолеты. На новом поприще Норма Джин работает так же усердно, как Глэдис на киностудии. Словно предчувствуя, что стоит на пороге великих перемен, она так и искрится энергией; работодатели присваивают ей разряд за отличное качество продукции, а работницы цеха за это же недолюбливают. А когда в один прекрасный день на территории завода в поисках молодой симпатичной работницы, укрепляющей оборонную мощь страны, появляется армейский фотокорреспондент Дэвид Коновер, эта недоброжелательность лишь возрастает. По заданию журнала «Янки» Коноверу надлежит показать героизм американских женщин на производстве — иными словами, запечатлеть их на рабочих местах, а, как заметит позже Мэрилин, «запихнуть девушку в комбинезон — то же самое, что в колготки (при условии, что она знает, как носить комбинезон)».

Так Норма Джин впервые в жизни оказывается в фокусе фотообъектива. Слов нет, позировать перед камерой ей еще предстоит учиться и учиться, но само по себе мастерство неотразимой телесной экспрессии — у нее в крови. Ей уже ведомо, как действует на заводских работяг, рядовых, сержантов, матросов, водителей, морских пехотинцев легчайший изгиб ее бровей, плеч или бедер. Она знает, как одарять незнакомца скупой улыбкой. Она — сама Богоматерь в отрочестве нашего рабочего класса и в то же время наш, отечественный Рубенс, Рубенс объектива 4x5 модели «Спид Грэфик». Щелк — и налицо новоявленное чудо! Ведь если фотографа воспринимают как живописца, а фотомодель — как неотъемлемый компонент картины, то в процессе позирования живописцем становится сама модель: кто, как не она, «вписывает» изображение в объектив камеры? И мало кто из фотографов столь эгоцентричен, что не воздаст знающей свое дело модели должное. Что до Коновера, то, похоже, на данный момент он вполне удовлетворен тем, что подрядил на не слишком воодушевляющий труд подающую надежды исполнительницу: в самом деле, засняв то, что требовалось, он еще запечатлел ее в разных свитерах, потратил целую кассету цветной пленки, записал номер телефона. Ее карьера стартует: скоро «Клик», «Пик», «Си», «Салют», «Лафф» и «Сэр» будут наперебой добиваться ее внимания. Один из друзей Коновера Питер Хьюэт, познакомившись с пробными отпечатками «Янки», вдохновился настолько, что сделал ей весьма лестное предложение — позировать ему на протяжении нескольких вечеров после смены. Результаты превзошли все ожидания, и довольный Хьюэт в знак благодарности за трудолюбие (о деньгах речи идти не могло, пока фотографии кто-нибудь не купит) познакомил девушку с мисс Эммелин Снивли из модельного агентства «Синяя книга». Мисс Снивли — та самая, которую, как можно предполагать, некогда представляли Уильяму Фолкнеру, — руководила специальным подготовительным курсом, пройти который обязаны были все работающие в агентстве манекенщицы, он стоил сто долларов. Норму Джин зачислили сразу (что вряд ли может удивить), оговорив, что плату за обучение она внесет из своих будущих заработков. Что не заняло много времени: Норму Джин тут же нанял на полторы недели за десять долларов в день представитель «Холга Стил», которому понадобилась девушка для работы у стенда компании на промышленной выставке в «Пан Пасифик Аудиториум». Представим, как она смотрится в рамках экспозиции: блондинка, но не чересчур светлая, скорее шатенка с длинными, тяжеловатыми от завивки локонами, маленьким — впрочем, пока еще не слишком маленьким, даже смахивающим на картошинку — носиком и чуть коротковатой верхней губой. Когда она улыбается, ее нос выглядит длинноватым (Эммелин еще научит ее выжимать максимум из этой улыбки, чуть приспуская верхнюю губу: в результате будущая Мэрилин станет едва уловимо подрагивать губкой), но все эти изъяны меркнут в сравнении с источаемой ею аурой. Она начинает сознавать, что возле ее стенда теснятся не молодые парни, не маль-

чишки из обслуги, а состоявшиеся мужчины, финансовые тузы, ворочающие состояниями, и она им, похоже, импонирует. Ее обхаживают не охочие до приключений молодые самцы, а деловые люди! Честолюбие явно набирает очки. За десять дней, что Норма Джин проводит у стенда «Холга Стил», она успевает, сказавшись больной в администрации радиозавода, на котором работает, по вечерам посещать занятия в агентстве «Синяя книга» (демонстрация модной одежды, позирование, макияж, прическа). Перед нами уже не та девочка, что еле-еле переходила из класса в класс и бросила школу, едва перешагнув из начальной в среднюю. А скоро она и вовсе сделает ручкой военному заводу: ведь, демонстрируя модели одежды, ей порою за час удается заработать столько же, сколько за весь день, когда разбрызгивала аэролак. Ее постоянно нет дома, и любимый пес Магси начинает тосковать и хиреть. А когда из-за ее вечных вечерних отлучек напряжение в доме родителей мужа достигнет предела, она просто переедет обратно к Эне Лоуэр, и не помыслив взять Магси с собой. Преданный забвению пес скоро сдохнет — «от разбитого сердца», как позже заметит Джим Доуэрти.

И вот война позади. Вернувшись из Западной Вирджинии вместе с Доком, Грейс Годдард — единственная, кто поддерживает связь с Глэдис, — приносит обнадеживающую весть: мать Нормы Джин, о которой так долго не было ни слуха ни духа, чувствует себя гораздо лучше и может выписаться из лечебницы. В те же дни в отпуск приезжает Джим Доуэрти, весь пожелтевший от принимаемого в тропиках атабрина, и с места в карьер направляется к тетушке Эне — повидать свою благоверную. Гайлз передает эту сцену с его слов: «Норма Джин сидела у него на коленях, и они без стеснения целовались на глазах у сидевшей в кресле-качалке Эны... Лишь потом, как вспоминал Джим, обратил он внимание на стопку неоплаченных счетов из универмага «Баллокс» за платья, туфли, свитера, блузки...

— А как мое служебное довольствие? — поинтересовался он.

— Ну, его просто не видно, — беспечно ответила она. — Целиком уходит на тряпки и всякое разное. Понимаешь, это необходимо мне для работы. Когда ты хорошо одета, больше платят. А появишься там в дешевеньком готовом платье, так обязательно постараются надуть.

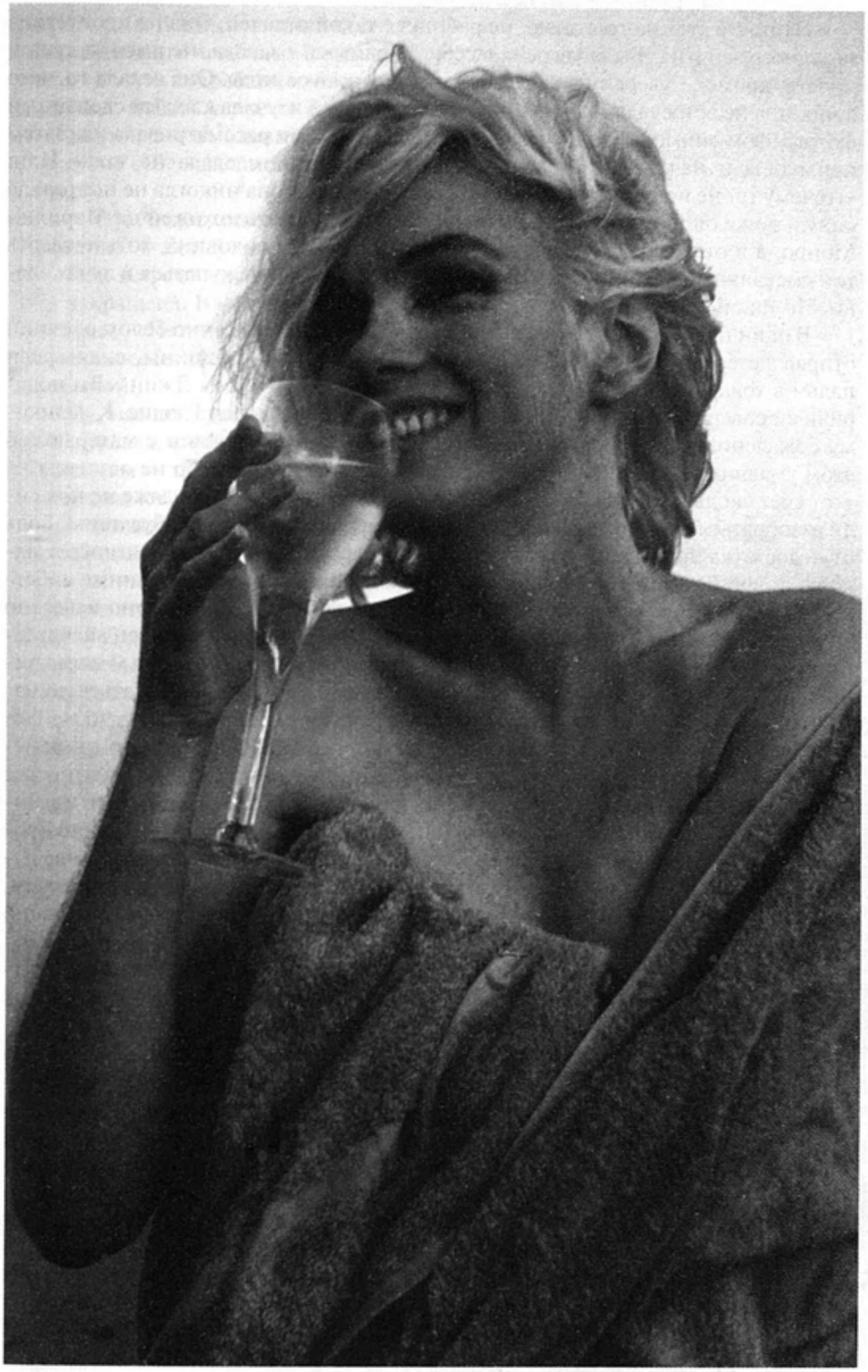
— Ну, само собой, Норма, — выдавил он из себя, — само собой.

В его бумажнике было триста с чем-то долларов: карточные выигрыши, сэкономленное на пиве и женщинах, от чьих услуг он предпочел отказаться. Это означало гульнуть с женой на всю катушку, даже одеть ее с головы до ног. Он не раз представлял себе, как гордо протянет ей пятидесятидолларовую бумажку...

Взяв деньги из его рук, она прослезилась...

— Я знаю, это много... Верну когда-нибудь».

Из Сан-Франциско возвращается Грейс, эскортирующая Глэдис. Та с ног до головы в белом. При встрече и мать, и дочь не могут избавиться от чувства натянутости и неловкости. Доуэрти Глэдис кажется на удивление похожей на Норму Джин и такой же красивой; разница лишь в том, что молодость первой безвозвратно и окончательно позади. Вскоре Норма Джин возьмет отпуск, чтобы побыть вместе с Джимом; она по-прежнему исполнена решимости вернуть ему долг и потому время от времени выходит на подиум; однако у обоих все валится из рук, да и вряд ли может быть иначе: ведь Джим считает, что у его жены — «черт-те что, а не работа». Вряд ли мы будем чересчур нескромны, если попытаемся представить себе их в постели: он ожидает законных радостей, а она, чьими помыслами владеет прерванная карьера, реагирует на мужа, как на кусок изоляционной ленты. Поэтому, Доуэрти возвращается на корабль «в уверенности, что теряет Норму Джин, и опротивев самому себе — оттого что пытался подкупить ее сэкономленными деньгами». Та, со своей стороны, используя подвернувшуюся возможность, снимает двухкомнатную квартирку этажом ниже той, где живет Эна Лоуэр, и въезжает в нее вместе с Глэдис. Мать и дочь проживут там семь месяцев — до лета 1946 года, когда Глэдис решит (одному богу известно, в состоянии какого упадка духа), что ей лучше вернуться в дом родной — в психиатрическую лечебницу. Если верить Доуэрти, ее так и не вылечили: «Уже тогда она была не в себе, совсем на религии свихнулась. О чем ни заговорит, ко всему Священное Писание приплетет». Чему тут удивляться:



Мэрилин Монро

Писание — альфа и омега для любого верующего, когда его объемлет тревога. А у Глэдис, стоит признать, есть все предпосылки тревожиться: именно в этот период Норма Джин бросит ее на месяц, удрав с фотографом Андре де Дьеном, и тогда же напишет Джиму письмо с просьбой о разводе. Больше того, она впервые заговорит с Эммелин о том, как сделать карьеру в кино, и та пообещает найти ей агента. По вечерам Нормы Джин чаще всего нет дома. Она ужинает то с фотографами, то с художниками-иллюстраторами. Случается, даже с актерами. Ее работа манекенщицей приносит плоды. Вот что говорит о ней Эммелин Снивли:

«Никто из тех, кого я знаю, не работал с такой отдачей. Она не пропустила ни одного занятия. Была уверена в себе. Уволилась с завода, не имея за душой ничего, кроме уверенности в себе и моей веры в ее силы. Она делала то, чего я никогда не встречала ни у одной модели: сидела и изучала каждый сделанный фотографом снимок. Брала отпечатки домой и часами рассматривала их. Затем приходила и начинала расспрашивать: «Что здесь я сделала не так?» Или: «Почему тут не получилось лучше?» Ей объясняли. И она никогда не повторяла одну и ту же ошибку. Меня часто спрашивают, как стать похожей на Мэрилин Монро, а я отвечаю: «Голубушки, найдись у вас хоть половина, хоть четверть той смекалки, какая была у той девчушки, вы тоже будете купаться в лучах славы. Но такой, как она, уже никогда не встретится».

В один прекрасный зимний день Глэдис в своем неизменно белом одеянии отправляется познакомиться с Эммелин. Обе хрупкие женщины, сидя среди пальм в холле отеля «Амбассадор», говорят о карьере Нормы Джин. «Вы подарили ей совершенно новую жизнь», — заверяет собеседницу Глэдис. К великому сожалению, у нас нет данных о том, как живется Мэрилин с матерью: об этом умалчивают и Гайлс, и Золотов, да и сама Глэдис Бейкер не оставила на этот счет сколько-нибудь содержательных воспоминаний. Нам даже не под силу разобраться, что преобладает в душе последней: страх перед будущим, боль от недостатка привязанности со стороны дочери (может, матери слышится жалобный вой безвременно почившего Магси?) или давно похороненные собственные карьерные амбиции. Ведь ей всего сорок пять... Достоверно известно только одно: летом она вернется в лечебницу. У Доуэрти сложилось впечатление, что Норме Джин пришлось пойти на это потому, что поведение матери становилось все менее и менее предсказуемым: то она вздумает пробежаться по магазинам и наделает покупок, оплатить которые дочери не под силу, то пойдет прогуляться, а домой придет лишь через несколько дней. Однако к тому времени, когда Глэдис возвратилась в клинику, Доуэрти, по всей видимости, уже окончательно разошелся с Нормой Джин, так что мог быть и не в курсе истинных причин случившегося. Как бы то ни было, Норма Джин окончательно прощается с матерью спустя некоторое время после того, как весной совершила путешествие с Андре де Дьеном. И так как в его рассказах мы находим то, о чем, описывая данный период ее жизни, умалчивают другие, есть смысл подробно воспроизвести этот эпизод.

Он — молодой венгр из числа тех, кто эмигрировал в США, спасаясь от гитлеризма, и зарабатывает на жизнь, снимая в Нью-Йорке демонстрирующих одежду манекенщиц. Подобно другим выходцам из Европы, он романтик в душе, полный фантазий о чужой стране и мечтающий перебраться в США: ведь еще в детстве, на родине, он начитался книжек про ковбоев и старые шахтерские городки. Его также снедает желание фотографировать красивых молодых девушек нагишом, лучше всего на фоне природы Дикого Запада. А затем — заниматься с ними любовью. Все это — часть его представлений об Америке и неизмеримых возможностях, какие таит в себе Запад. Ныне его честолюбивые помыслы могут показаться откровенно банальными, однако в 40-е годы, сразу после войны, мало кто из молодых людей ставил перед собой столь простые и в то же время столь определенные цели, не говоря уж о том, что и фотография как относительно новая профессия выдвигала перед ее носителями серьезные ограничения. Некогда тайной мечтой любого художника было запечатлеть свою возлюбленную обнаженной, искушением для писателя — в деталях описать акт соития, а соблазном для актера — воспроизвести этот акт на сцене. Соответственно, и мужчина-фотограф изначально втайне вынашивал стремление в один прекрасный день снять свою избранницу нагой, в идеальном варианте — с раскрытым влагалищем. Сегодня это просто как день: покупая в ближайшем магазине «полароид», на весь мир (или, на худой конец, на полмира) объявляешь, что намерен сделать достоянием потомков акт совокупления — свой ли с кем-либо или своих друзей. Между тем в первые послевоенные годы талантливый фотограф отнюдь не спешил трубить на каждом углу о своем желании снимать обнаженную натуру. Для нее и рынка, по сути, не было. В итоге Дьен, не без успеха крутивший романы, оказывался вынужден раз за разом откладывать свой вояж по живописным местам Запада, поскольку подходящей спутницы так и не

находилось. В поисках таковой он обратился к Эммелин Снивли. Владелице респектабельного агентства было неведомо, что за ее спиной некоторые из моделей на досуге подрабатывают ремеслом не столь почтенным и наверняка более древним, но для Андре де Дьена это отнюдь не было секретом. Хороших моделей он снимает на пленку, а попадется шлюха — даст ей десятку или двадцатку и устроит себе выходной. И вот на его горизонте возникает будущая Мэрилин Монро.

— Ну, Андре, сегодня ты останешься доволен, — сказала ему по телефону Эммелин. — Есть у меня новехонькая девочка, прямо очаровашка.

При встрече с новой фотомоделью ему сразу бросилось в глаза, как хорошо она накрашена. В ней было что-то на редкость целомудренное и приятное в обхождении. «Нет, не шлюха, совсем наоборот: чудесная молоденькая девушка», — сказал он себе. Не пройдет и пяти минут, как он попросит ее попозировать обнаженной.

Ну, насчет этого она не знает. Не уверена. В конце концов, она ведь замужем. Правда, с мужем они не живут, но и не разведены. И тут Дьен загорелся. Перед ним — та самая Девушка с Золотого Запада, которую он так долго искал (он мурлычет мотив Пуччини, обдумывая радужные перспективы), но поездка с нею должна быть безобидной. Они могут фотографироваться, могут заниматься любовью на фоне великолепных пейзажей, в тех местах, где когда-то обитали индейцы. Но не задевая ничьих чувств. Итак, он продолжает ее расспрашивать, даже удостаивается приглашения как-нибудь отобедать. А когда Норма Джин прерывает затянувшийся разговор, отлучившись в ванную, — должно быть, его предложение ее взволновало, — заглядывает в ее сумку: ему интересно, какие туалеты она прихватила с собой. И находит там один купальник. В этом купальнике он и будет ее фотографировать, а отправляясь на обед, заранее пошлет ей домой цветы и будет со всем тщанием добиваться благосклонности то ли Эны Лоуэр, то ли Глэдис (он не знает точно, с кем там столкнется), расписываясь перед «приятной немолодой дамой» в своем неизменном уважении к Норме Джин. Дама же, в свою очередь, прочтет перед обедом молитву и заверит Андре де Дьена, что замужество Нормы Джин — дело прошлое, и его внимание к ней никому не повредит.

И вот фотограф и его модель отправляются в месячное турне по Западу. Они поднимутся на машине до Орегона, спустятся в пустыню Мохаве, проедут Йосемитской долиной и, миновав Сан-Франциско, попадут в край секвой. Они ничего наперед не планируют. И поначалу не спят друг с другом. Он нравится ей, она с блеском позирует во всех захваченных с собой костюмах, но по ночам оба расходятся по разным комнатам. Она не расстается с требником и читает молитву перед обедом. В мотелях Йосемитской долины уборные снаружи, и она признается, что, выйдя посреди ночи в туалет, дрожала от страха, боясь медведей. Каждое утро они поднимаются в пять утра, чтобы выехать пораньше, однако покрыть удается небольшое расстояние: ее то и дело укачивает. Часами Норма Джин пребывает в полусонном состоянии, не замечая ничего вокруг, и это начинает его злить. Однажды ей достанется за то, что она никогда не стирает пыль с приборной доски. И все-таки его по-прежнему не оставляет желание завлечь ее в постель.

Как-то вечером при подъеме в горы завьюжило. В ближайшем мотеле свободной оказалась лишь одна комната. Что делать: спать в ней обоим или... Она предложила ехать дальше, невзирая на снегопад. Он не стал возражать. Их чуть не замело, пока спустя несколько часов им не встретилась следующая гостиница. Но и там свободна была только одна комната. Андре словно перенесло в мир венгерских народных сказок.

— Норма Джин, я лягу в коридоре, а ты в комнате. Дальше не поедем.

Она рассмеялась и сказала, что переночевать можно и вместе. Так он стал ее любовником. «Она была очаровательна, удивительно нежна и в конце концов мне кое-что позволила». Поскольку венгров порою считают изобретательными любовниками, уместно предположить, что в арсенале предложенных де Дьеном девушке удовольствий было, в числе прочего, нечто такое, что, скажем, Доуэрти, может статься, счел бы извращением. Само собой разумеется, ее ответные ласки являлись всего лишь выражением признательности. Но что до

того было Андре де Дьену? Он слышал то, что слышал. Она никогда, ну никогда прежде... Он первый мужчина, с которым она, конечно, исключая мужа... Но и с мужем она никогда такого... Ну в самом деле никогда... За окном шел снег, и они не вылезали из постели. Де Дьен был влюблен. Дни напролет он снимал ее, ночи напролет занимался с нею любовью, за этим и пролетел остаток их путешествия. Вот он видит, как она сосредоточенно изучает растущие под деревом грибы. Интересно, а соответствующие атрибуты мужа и любовника она так же сопоставляет, дивясь тому, как ошеломляюще разнообразны творения Господни?

Да сфотографировал ли он ее обнаженной или нет? Ответим на этот сакраментальный вопрос так: он пытался. Они ссорились из-за этого. Один раз она даже выскочила из припаркованной машины и, отбежав в сторону, закричала:

— Не хочу! Не хочу! Неужели ты не понимаешь? Когда-нибудь я стану кинозвездой!

Ему запомнилось, как она говорила ему, что должна отправиться с ним в Нью-Йорк — поступать в Колумбийский университет на факультет права. «Но зачем?» — удивился он. «Затем, что надо делать людям добро».

Однажды, фотографируя ее на фоне пустыни, он заговорил со страстью: «У тебя большое будущее, ты станешь очень знаменитой, тебя будут снимать без конца, а я ... я забьюсь в свою нору и сдохну отшельником в пещере». А она, рассмеявшись, ответила: «Ну, Андре, до чего же ты милый».

Они вернулись в Лос-Анджелес. Состоялась помолвка. Дела потребовали его присутствия в Нью-Йорке. Все стены его студии были увешаны ее портретами. Друзья подумали: он сошел с ума. «Да нет в ней ничего такого», — увещевали его.

Когда он возвратился в Лос-Анджелес, она к нему переменилась. Принявшись следить за ней, он обнаружил, что она встречается с другими. Помолвка была расторгнута. Годами он будет твердить себе, что ненавидит ее, и все же время от времени соглашаться снимать ее (так случится на Джоунз-Бич в 1950-м, когда он сделает «самый сексуальный снимок в моей жизни»). Порою, когда судьба будет сводить их вместе, они станут вновь заниматься любовью — правда, не часто и с ходом лет все реже. А тогда, в 1949 году, еще не в силах выбросить из головы мысль о женитьбе на ней, он в очередной раз приедет в Лос-Анджелес, одержимый одним-единственным желанием: быть с ней рядом. Но их встречи редки, вокруг нее столько мужчин... Ему остается одно — вновь ее возненавидеть.

Последний раз они свиделись в 1961 году. По наитию он позвонил ей в отель «Беверли Хиллз», она пригласила его к себе в номер. Сегодня у нее день рождения, она одна и пьет шампанское. Настроение хуже некуда. Не успела оправиться после операции («полостной, ну, знаешь, по женским болезням»), а на студии ей чуть ли не в лицо заявляют, что она не в себе. Что до Андре, то у него впечатление прямо противоположное: перед ним «прекрасная, умная женщина». Идут часы, оба пьют шампанское, и им постепенно овладевает сладостное, трепетное чувство: они могут еще так много подарить друг другу! После долгого перерыва ему снова хочется заняться с ней любовью.

Позже он вспоминал, как она сказала ему:

«Андре, ты хочешь меня убить? Только что операция, а ты... Не будь таким эгоистом!» Вскоре он ушел, но тут ему пришло в голову, что она ждет кого-то еще. В ярости, что его надувают, он на цыпочках вернулся и застыл в темноте на веранде ее бунгало. Весь вечер ее телефон молчал, как молчал и весь день — день ее рождения. В девять часов она погасила свет и отошла ко сну, ни один любовник не явился ему на смену. Прождав еще час, де Дьен неслышно удалился и больше никогда не виделся с нею, вплоть до ее кончины.

«Вот как было со мной, — произнес со своим акцентом де Дьен, — и, поверьте, я ничего от вас не утаил».

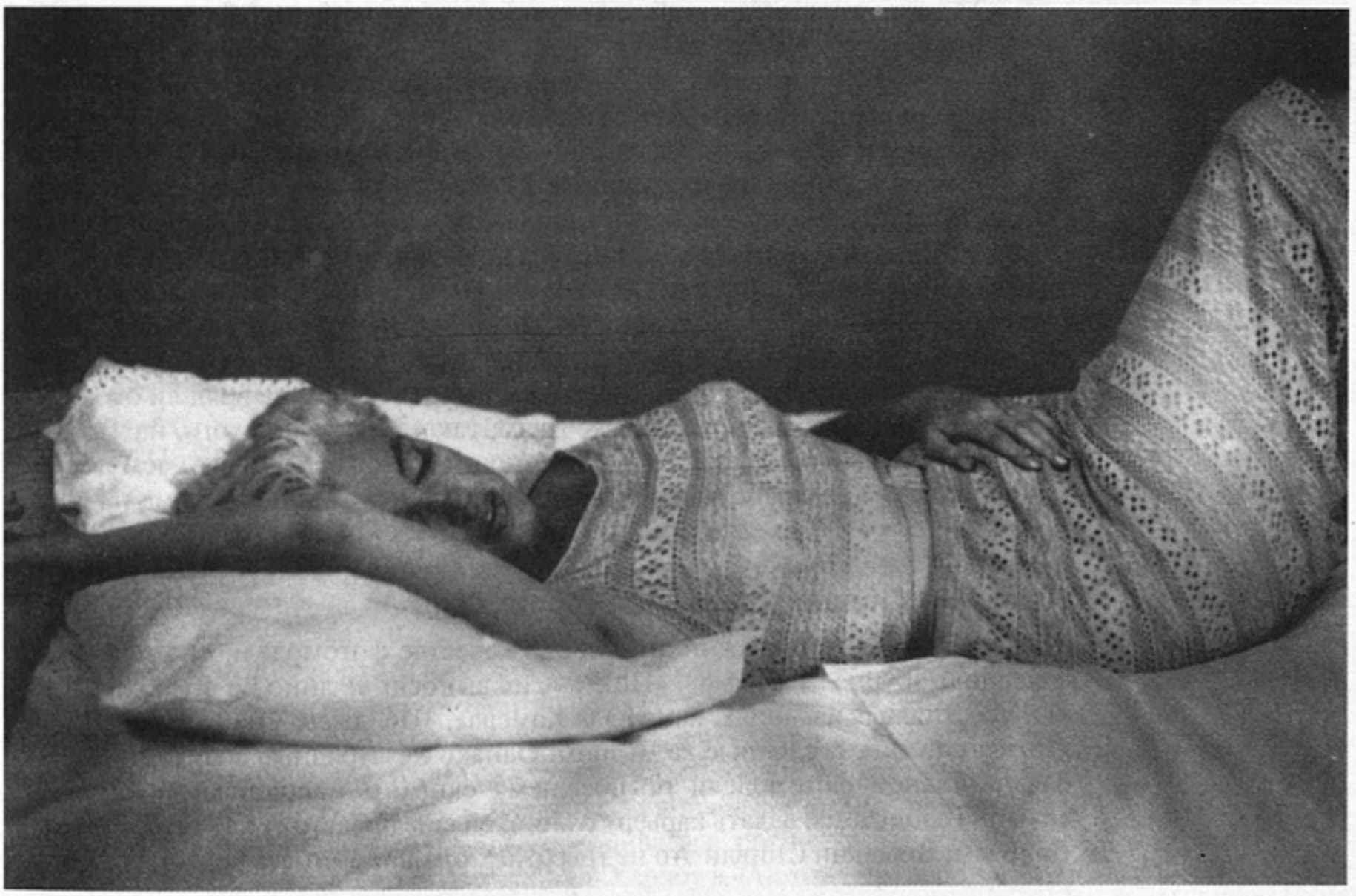
По всей видимости, так оно и есть. Однако кое-чего венгр не знал. Он не знал, в частности, что в последние годы жизни она никогда не снимала в отелях номера, в которых не было второго выхода. Так что в ту июньскую ночь 1961 года она, быть может, и не легла спать так рано, а, напротив, тихо выскользнула из номера. Как бы то ни было, слушая его рассказ, трудно отделаться от ощуще-

ния, что нечто в личности Мэрилин так и остается неразгаданным: ведь нам не дано установить, сколь искренна она была. Что до де Дьена, то в правдивость его слов трудно не поверить: похоже, пережитое по-прежнему кровоточит в его душе и время ничего для него не изменило. Иное дело Мэрилин: кто поручится, что она действительно хотела выйти за него замуж? А может, и не помышляя ни о чем подобном, она просто прожила этот месяц и скорее обрадовалась, чем огорчилась, когда он остался позади? И кто знает, не была ли, как и в случае с Доуэрти, подлинность ее чувств проявлением убедительной актерской игры, в ходе которой она действительно переживала то, что казалось реальным де Дьену? Он не учитывал лишь одного: переживания эти лежали в сфере ее артистического, а не подлинного «я».

Строго говоря, не лгать актеру трудно: притворство — отправная точка импровизации. Отнюдь не всегда легко пребывать в уверенности, что то, что мы говорим, — правда. Ложь — другое дело: когда она конкретна, она может стать основой роли, наметкой сценария. Итак, ложь придает личности актера содержательность. А следовательно, дотошному биографу, который, навострив уши, удовлетворенно фиксирует ее признание де Дьену, что она никогда прежде не испытывала оргазма (заметим, вносящее определенную ясность в природу ее отношений с Доуэрти), остается лишь смириться с тем, что позже она скажет то же самое еще одному — а может, и не одному — мужчине.

Итак, вернемся к тому немногому, что мы знаем наверняка. Она молода, она красива, она наивна, она умеет привлечь к себе внимание, она то мечтательна, то брызжет энергией. Она способна пускаться в любовные истории и прекращать их. И в то же время, как и раньше, страшно застенчива, отчаянно не уверена в себе. Иными словами, может быть ласковой и одновременно отстраненно холодной: похоже, ее любовь сходит на нет, когда роль сыграна. Ее помыслы все больше и больше сосредоточиваются на карьере, словно от этого зависит не только ее благосостояние, но и жизнь. В довершение всего, она девятнадцатилетняя девушка, наделенная поистине колдовским даром, раскрывающимся, когда на нее устремлен объектив фотокамеры. В лесу растут грибы, и она их разглядывает. Камера ловит ее на этом. Она в лесу для того, чтобы ее поймали. Сам ее роман с Андре де Дьеном — в какой-то мере свидетельство ее влюбленности в фотокамеру. Ей еще предстоит использовать свой магический

Мэрилин Монро



дар как рычаг для взлома дубовых дверей кабинетов всесильных хозяев киностудий, на страже которых — великаны людоеды. Таким образом, помимо всего прочего и ее вечного притворства, перед нами принцесса с волшебной палочкой. Представим себе, что она учится взмахивать этой палочкой во время сладостного месяца, какой проводит с де Дьеном, допустим даже, что она чуть-чуть любит его, как королева приближенного, чье присутствие способно ярче оттенить ее величие.

Только прояснив все это, можем мы подойти к рассказу о ней вплотную. Факты не станут проще. К ее собственным выдумкам прибавятся десять тысяч небылиц, небескорыстно измышленных всеми, кому открыт доступ на съемочную площадку. Нас ждет клубок разнообразных фактоидов. Больше того, чтобы вовсе не потерять ее из виду, нам придется сосредоточиться лишь на немногих событиях. Тем не менее сейчас, когда наше повествование подошло к рубежу, за которым начинается ее жизнь в кинематографе, небезынтересно воспроизвести еще одну ситуацию, применительно к действующим лицам которой нельзя с уверенностью утверждать, на чьей стороне истина. Это наш последний — и пристальный — взгляд на Доуэрти. Вернувшись в Лос-Анджелес после развода, он открывает для себя, что «задолжал» государству: ему предлагается заплатить штраф за неправильную парковку машины Нормы Джин, все еще зарегистрированной на его имя. Ему ничего не остается, как отправиться к бывшей жене.

Вот версия Доуэрти в изложении Гайлса. «Ты счастлива?» — спрашивает он ее вместо приветствия.

«Похоже, этот вопрос ее удивил. Джим вспоминает, что минуту или две она молчала, а потом ответила: «Пожалуй, да. Днем со мной все в порядке. А вот иногда по вечерам... ну, по вечерам хочется, чтобы меня куда-нибудь пригласил кто-то, кому от меня ничего не нужно. Понимаешь, что я имею в виду?»

Джиму было ясно, что она имеет в виду. Интересно, подумалось ему, она хочет, чтобы я сейчас пригласил ее куда-нибудь, или пару дней подождет, а потом сама позвонит? Мысль о том, что она избавилась от мужа, как только он стал ей мешать, а теперь вот жалуется на одиночество, взбесила его. И он заговорил о квитанциях за неправильную парковку...

— Я оплачу их, — сказала она коротко. — Постепенно, как и все остальное...

Наконец Джим собрался уходить. Когда он был уже в дверях, она сказала:

— Может, сходим куда-нибудь вместе, когда время будет? Я целиком за.

Джим ответил:

— Ладно. Когда время будет. До свидания, Норма.

— До свидания, Джим, — отозвалась она.

И Джим Доуэрти спустился вниз по лестнице и навсегда ушел из ее жизни».

По версии Монро, пересказанной с ее слов Артуром Миллером, все обстояло иначе. Когда нужно было подписывать последние бумаги о разводе, Доуэрти предложил ей встретиться в баре и заявил, что ничего не подпишет, до тех пор пока она еще раз не ляжет с ним в постель. Самый обыкновенный мужчина, может статься, усмотрит в упрямстве Доуэрти азарт заядлого игрока: только прирожденный любовник рискнет поставить все на кон, зная, как ничтожны его шансы. С другой стороны, обычная женщина вряд ли окажется столь великодушна. Доуэрти, скорее всего, так и не получил того, на что рассчитывал. По словам Миллера, Монро никогда не рассказывала, чем все это кончилось. Мы не знаем, как ей удалось заполучить подпись Джима на документах.

Глава IV. Снивли, Шенк, Каргер и Хайд

Следует отдать Норме Джин должное: в качестве фотомодели она произвела сенсацию. Журналы «Лафф», «Пик», «Си» выносят ее лицо на обложку. В таких престижных изданиях, как «Ю.С.Камера», «Пейджент» и «Перэйд», появляются снимки, сделанные де Дьеном. Однако незаурядные возможности соблазнительной фотомодели по-прежнему скованы неподвижной камерой; если она собирается делать карьеру в кино, ей еще предстоит научиться играть. Впрочем, Эммелин Снивли это не тревожит, она напоминает персонажа попу-

лярного голливудского фильма о нравах спортивного мира — бойкого дельца не слишком крупного калибра, принимающего так близко к сердцу карьеру молодого борца, что из любви к спорту готов уступить своего подопечного более успешному собрату по ремеслу. Итак, Эммелин сочиняет информационное сообщение и отсылает его Хедде Хоппер и Луэлле Парсонс (с которыми, как можно догадаться, имеет деловые контакты). Заметку публикуют. Поскольку в данный момент на первой полосе любой из газет — имя Говарда Хьюза, чудом выжившего после авиакатастрофы, а имя Нормы Джин Доуэрти не слишком отвечает облику фотомодели, в окончательном виде функциональный таблоид выглядит так:

«Здоровье Говарда Хьюза, должно быть, идет на поправку. К нему вернулся голос, и он захотел побольше узнать о Джин Норман — девушке с обложки последнего номера журнала «Лафф».

Это вызывает легкое волнение на киностудиях. Едва ли не самое таинственное свойство таблоида — то, что его начинают принимать всерьез люди, только что состряпавшие соседнюю газетную утку. Итак, в сознании многих в Голливуде поселилась мысль, что ею заинтересовался Говард Хьюз. Что на горизонте — новая Джейн Расселл? Сама Норма Джин не до конца отдает себе отчет в том, что Говард Хьюз и в глаза не видел журнальной обложки. Но стоит вылететь этому мыльному пузырю, и она буквально воспаряет в дотоле неведомые выси: да, она непременно станет блондинкой, и не просто блондинкой, а блондинкой из блондинок — иными словами, золотистой блондинкой, блондинкой с оттенком меда, пепельной блондинкой, платиновой блондинкой, серебристой блондинкой, в общем, блондинистое будет в цене. Эта метаморфоза — результат целенаправленной кампании, которую Эммелин проводит с момента, когда наша героиня появляется на пороге рекламного агентства «Синяя книга». Натуральный цвет волос Нормы Джин — светлой шатенки, пренебрежительно окрещенной Эммелин «блондинкой неопределенного оттенка», — на фотобумаге выглядит значительно темнее, ее порой принимают за брюнетку, тогда как светлые волосы, в зависимости от выдержки, допускают гораздо более широкий диапазон тонов. Однако психологические истоки этой атаки владелицы агентства на гриву ее двадцатилетней подопечной, как можно догадаться, глубже; они предполагают полную самоотдачу актера игре, тотальную подчиненность исполнителя взятой на себя роли — так китайским девушкам из знатных семейств, готовя к выходу в свет, в старину сызмальства бинтовали ноги. Проще говоря, коль уж задумала предстать перед всем миром, для начала откажись от самой себя. Нельзя сказать, что Норма Джин сдает позиции без сопротивления. Ведь у нее пугающе мал запас того исходно личностного, за что можно зацепиться, чтобы не сорваться в пропасть, и превращение в блондинку может стереть без остатка ее и так не слишком отчетливо запечатлевшееся в памяти прошлое. Кроме того, ее не может не страшить будущее: она станет еще более сексуально привлекательной — и что тогда?.. Спустя полтора десятилетия в интервью Меримэну она обронит красноречивое признание: «Я всегда вторгаюсь в подсознание людей». А между тем по природе она застенчива. Стоит отдать ей должное за смелость, скажем больше — за отчаянную отвагу: зная, какие неистовые бури, какие разрушительные страсти дремлют в подсознании тех, кто ее окружает, она все же решилась выставить себя на всеобщее обозрение.

Итак, Норма Джин отдалась во власть Фрэнка и Джозефа — голливудских стилистов. «Короткая стрижка, прямой перманент» (прощайте, брюки из хлопчатки и жевательная резинка!)... затем — перекраска в блондинку с золотистым отливом... волосы уложены волной на темени. Ей показалось это искусственным... «Это была не я». А чуть позже она убедилась, что эффект срабатывает».

И вот ее текущие достижения: фото на обложках журналов, развод, рекламные заметки в газетах, новый цвет волос... Не без помощи Эммелин у нее появляется собственный агент в Голливуде — Гарри Липтон из «Нэшнл Конверт Артистс Корпорейшн». Когда она будет в зените славы, он так отзовется о ней: «Столь неуверенная в себе... с таким изломанным прошлым... все это заставляло ее держаться особняком». Она добивается приема у Бена Лайона. В прошлом актер, сыгравший вместе с Джин Харлоу в «Ангелах преисподней»,

теперь он отвечает за набор актеров на студии «XX век — Фокс». Она косноязычна, беспомощна, не имеет ни малейшего опыта работы в кино, не умеет толком разрекламировать свои способности («В работе с камерой я старалась научиться всему, чему смогла, у фотографов, которые меня снимали») и — неотразима. Лайон, возможно, всерьез уверовавший в интерес Хьюза, тут же организует кинопробу в цвете: ему нужно, чтобы те, кто будет ее просматривать, сначала оценили по достоинству ее внешность, а уж потом — очевидный недостаток артистического опыта. Рискнув сотней футов цветной пленки, он уламывает Уолтера Лэнга (того самого, кто снимает Бетти Грейбл в фильме «Мама была в колготках») поработать с дебютанткой в ходе пробы, которую устраивают по окончании съемочного дня. Стремясь успокоить ее расшалившиеся нервы, Лэнг все время говорит с ней, говорит без умолку. При свете юпитеров, каждый миг ощущая устремленные на нее взгляды троих мужчин — Лайона, Лэнга и оператора, — она, должно быть, чувствует себя пациенткой, распятой на операционном столе. Реакцию последнего, Леона Шемроя, на следующий день просмотревшего отснятые кадры на мовиоле, Морис Золотов описывает так: «Меня прошиб холодный пот. Было в этой девушке что-то, чего я не видел со времен немого кино. Она поражала такой же невероятной красотой, как Глория Свенсон, и на пленке была так же сексуальна, как Джин Харлоу».

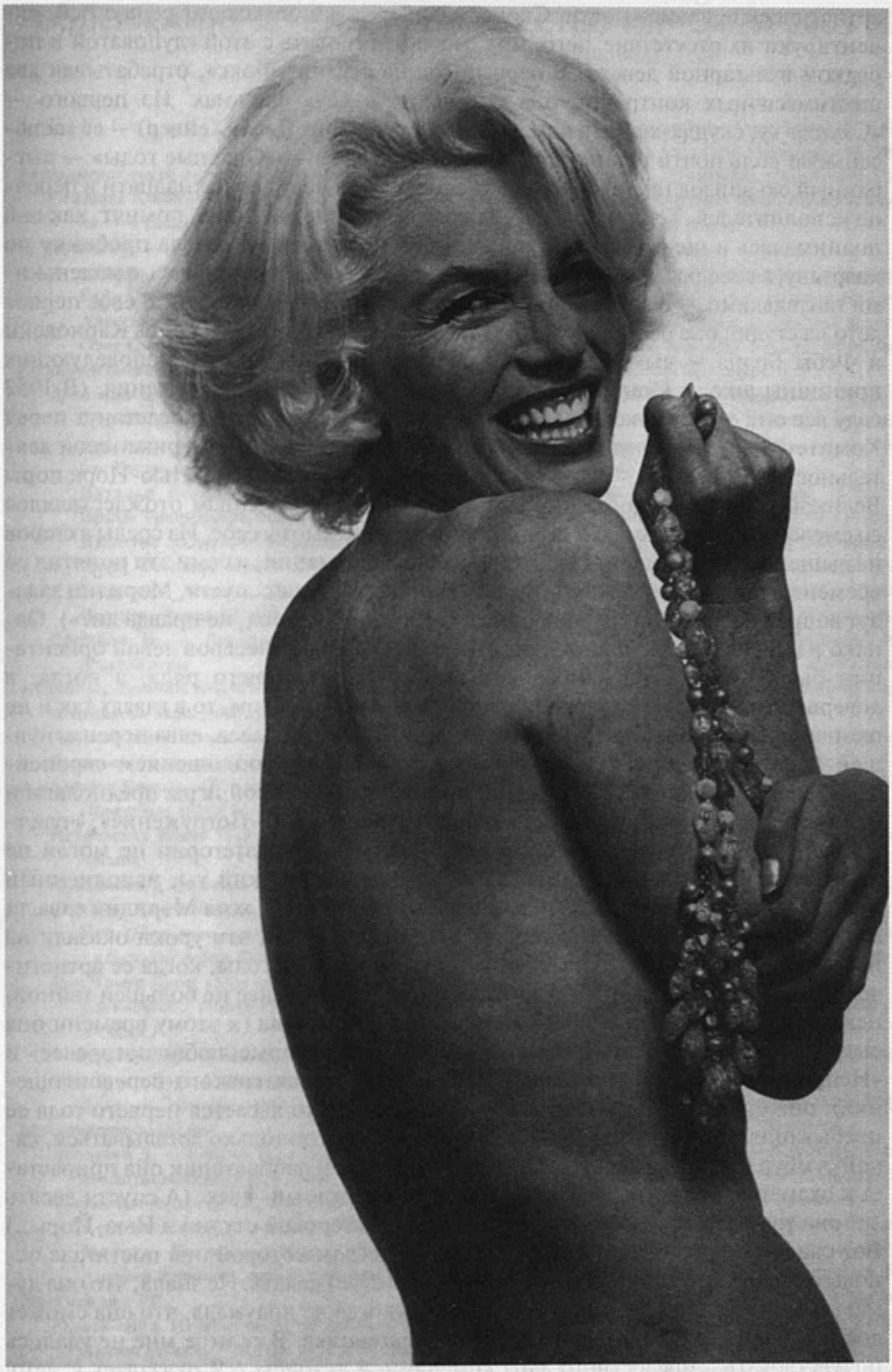
«Обаяние плоти — редкая вещь, — скажет позднее Билли Уайлдер, — я хочу сказать, когда плоть выглядит на пленке чувственной. Словно можешь вот-вот протянуть руку и погладить ее».

Задним числом никто из них не скупится на преувеличенные восторги в ее адрес. По результатам кинопробы с ней заключают контракт; поначалу она будет получать семьдесят пять долларов в неделю, а со всеми доплатами и премиями на седьмой год работы ее ставка возрастет до полутора тысяч в неделю. Ее прием в штат фактически одобрит сам Занук, который отзовется о ней как о «бесподобной девушке» и отпустит Лайону грех самоуправства: тот устроил пробу, не испросив его предварительного согласия. Следом за этим ее нарекут новым именем (наконец-то мы можем с полным основанием называть ее Мэрилин!), и тем не менее ей еще долго придется томиться в безвестности: на календаре всего лишь конец 1946 года. Пройдет больше трех лет, пока на экране появятся «Асфальтовые джунгли», шесть — до выхода фильма «Джентльмены предпочитают блондинок» и восемь — до «Зуда седьмого года».

Когда Лайон пригласил ее в кабинет и сообщил радостную новость, она разрыдалась. Похоже, все безумие прерий, бушевавшее в крови ее свихнувшихся предков, разом отступило. Не исключено, что на миг ей предстало головокружительное предощущение будущих событий. Гайлс пишет, что, не в силах поверить в собственную удачу, она покачала головой.

Затем перешли к обсуждению имени. Джин Норман само по себе звучало неплохо, но слишком тесно ассоциировалось с тем, какое имя она получила при рождении. В интересах студий было, чтобы артистическое имя имело как можно меньше общего с реальным: ведь когда ты отрезан от своих корней, тебе труднее сохранить свое лицо. Поэтому ей пришлось оборвать узы духовной привязанности к Джин Харлоу и Норме Толмедж: на смену им пришли Марлен Дитрих и президент Монро. Перед самым уходом она займет у Бена Лайона пятнадцать долларов: ей надо погасить двухнедельную задолженность за жилье в «Студио Клаб». И, к немалому его удивлению, впоследствии вернет долг.

Так, благодаря журналам «Лафф» и «Пик» и Говарду Хьюзу, Мэрилин оказалась на студии «XX век — Фокс». Пятнадцать лет спустя, через несколько дней после того, как ей исполнится тридцать шесть, и за два месяца до гибели, ее оттуда уволят. Она, на чью долю выпадет принести студии больше дохода, нежели многим другим звездам, дебютирует как явившаяся с улицы претендентка на амплуа третьей блондинки (в экранном истеблишменте столь же завидное, как вакансия третьего защитника в футбольной команде), где-то за спинами Бетти Грейбл и Джун Хейвер, исправно посещает занятия по постановке голоса и сценическому движению и по заданию студии появляется там, где ей, одной из легиона старлеток, украшающих своим присутствием любую премьеру, и надлежит появляться: на съездах, презентациях, открытиях ресто-



Мэрилин Монро

ранов. Она бесконечно позирует, и ее фотографии разлетаются по всем газетам и газетенкам, и ни один человек на студии не может оценить их действие на аудиторию, тем более — оперативно использовать его в студийных же интересах. «Если отдел рекламы посылал ее позировать на пляж или в горы, она ехала и позировала. Она скакала верхом на костюмированных шествиях. Позировала на воде, стоя на плоту в стайке таких же старлеток». По всем критериям она остается той же, кем и была, — фотомоделью, только зарабатывает меньше. А сейчас, когда ее путеводная звезда только-только загорается на горизонте, она опасно близка к тому, чтобы вовсе исчезнуть, затеряться в пестрой толпе законтрактованных крупной студией исполнителей; и хотя ее агент донимает руководство просьбами дать ей роль, никого, кажется, всерьез не впечатляют ее

артистические возможности. Скорее, наоборот, когда заходит речь о ней, акцентируют их отсутствие: чего, мол, можно требовать с этой глуповатой и порядком вульгарной девахи. В первый год на студии «Фокс», отрабатывая два шестимесячных контракта, она снимается в двух фильмах. Из первого — «Скудда-ху, скудда-хэй!» (в нем полновластно царит Джун Хейвер) — ее малюсенькую роль почти целиком вырезают, во втором — «Опасные годы» — сыгранный ею эпизод гарантирует ей четырнадцатое место из пятнадцати в перечне исполнителей. Тем не менее в «Студио Клаб», где она жила, помнят, как она поднималась в полседьмого утра и, поддерживая форму, делала пробежку по кварталу, а соседка по комнате рассказывает, как она упражнялась с маленькими гантельками — напоминанием о Каталине и Джиме Доуэрти. В свое первое лето на студии она берет уроки в Актерской лаборатории у Морриса Карновски и Фебы Брэнд — выходцев из нью-йоркского «Груп Тиэтр», исповедующих принципы школы Станиславского и левые политические убеждения. (В 1952 году все они — Карновски, Феба Брэнд и Пола Страсберг — предстанут перед Комитетом палаты представителей по расследованию антиамериканской деятельности.) Эти люди — часть традиции, уходящей корнями в Нью-Йорк поры Великой депрессии, когда, по актерской логике, коммунизм отождествлялся со смелостью, честностью и верностью человека самому себе. Из среды актеров не вышел ни один мыслитель постленинской формации, и сами эти понятия со временем свелись к ходячим штампам (когда, много лет спустя, Мэрилин зададут вопрос о коммунистах, она ответит: «Они же за народ, не правда ли?»). Однако в манерах, стиле поведения, языке актеров и режиссеров левой ориентации было что-то необычное, выделявшее их из общего ряда, а когда, в довершение всего, они говорили с иностранным акцентом, то в глазах так и не окончившей среднюю школу блондинки из Лос-Анджелеса, едва перешагнувшей порог двадцатилетия, естественно становились воплощением европейской культуры. Кроме того, занятия по технике актерской игры предполагали наличие особой, во многом формальной терминологии. «Погружение», «чувственная память», «проникновение в подтекст» — эти категории не могли не произвести впечатления на неискушенный американский ум, исполненный простодушного преклонения перед чудесами техники. И хотя Мэрилин едва ли могла разобраться во всех тонкостях непростого курса, эти уроки оказали на нее заметное влияние. Достаточно сказать, что спустя годы, когда ее артистическая судьба уже состоится и «погружение» будет для нее не большей тайной, нежели для любой другой из современных звезд экрана (к этому времени она сыграет в фильмах «Автобусная остановка», «Некоторые любят погорячее» и «Неприкаянные» роли, являющие собою апофеоз актерского перевоплощения), она отыщет в Нью-Йорке Страсбергов, но что касается первого года ее пребывания в стенах студии «XX век — Фокс», можно только догадываться, какой сумбур у нее в голове. На занятиях в Актерской лаборатории она прирастает к скамейке в заднем ряду и сидит, словно проглотив язык. (А спустя десять лет она точно так же не проронит ни слова в Актерской студии в Нью-Йорке.) Вот свидетельство Фебы Брэнд, под руководством которой она постигала основы актерского мастерства: «Я не знала, что с ней делать. Не знала, что она думает о работе... Откровенно говоря, я бы никогда не подумала, что она сможет достичь успеха... Она была чрезвычайно застенчива. В ее игре мне не удалось почувствовать... прелестного дара комедийной актрисы... Я оказалась к нему невосприимчива».

Продолжение следует

Перевод с английского Н.Пальцева

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 2003 ГОД

Цифрами обозначен **номер** журнала

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

Антиамериканизм в советском и российском кино **10**

Стишова Елена — Сиривля Наталья. Соловьи на 17-й улице

Фрагменты выступлений на симпозиуме «Высокомерие и ярость» (Питсбург, 2003): **Дэниел Вайлд, Сет Грэхэм, Владимир Падунов, Александр Прохоров, Елена Прохорова, Олег Сулькин, Александр Шпагин**

Госкиноподдержка **1**

Дать или не дать. На вопросы анкеты «ИК» отвечают члены Экспертного жюри по игровому кино при Службе кинематографии Министерства культуры РФ **Валерий Ахадов, Наталья Венжер, Эдуард Володарский, Ирина Гращенкова, Михаил Зильберман, Николай Изволов, Александр Кулиш, Марк Осепьян, Ирина Павлова, Лариса Садилова, Марина Трубина, Валентин Черных, Ирина Шилова**

Сиривля Н. — Дондурей Д. Пора менять правила игры

«Догвиль». Дневник. Комментарии **9**

Абдуллаева Зара. Добрый человек из Догвиля

Аронсон Олег. Высокомерие и волшебство

Васильев Анатолий. Играть в идиота

Кидман Николь: «Я дала ему полную свободу». *(Интервью ведет Мишель Ребишон.)*

Петровская Елена. О силе монтажа и бедности посыла

Признания в Догвиле. Бен Газзара, Пол Беттани, Лорен Бэколл, Николь Кидман, Удо Кир. *(Интервью с актерами, снимавшимися в «Догвиле» ведет Кирстен Якобсен.)*

Фон Триер Ларс: «Моя главная добродетель — упрямство». *(Интервью ведет Кирстен Якобсен.)*

Фон Триер Ларс. Николь и я

Фон Триер Ларс. Сюрпризы равновесия. *(Беседу ведет Серж Кагански.)*

Кинотеатральный бум **8**

Дондурей Д. — Венжер Н. — Сиривля Н. Кинотеатры возродят наше кино

Фрагменты интервью ведущих дистрибьюторов и руководителей российских кинокомпаний: **Марина Бодягина, Елена Шнеерсон, Алексей Рязанцев, Армен Бадалян**

Критика как PR **12**

Анкета «ИК». На вопросы отвечают **Александр Архангельский, Виктор Ерофеев, Григорий Заславский, Ольга Кабанова, Андрей Немзер, Александр Соколянский, Алена Солнцева, Лариса Юсипова**

«Круглый стол». В дискуссии принимают участие **Олег Аронсон, Анжелика Артюх, Алексей Васильев, Наталья Венжер, Дмитрий Быков, Антон Долин, Даниил Дондурей, Нина Зархи, Виктор Матизен, Андрей Плахов, Александр Рутковский, Дмитрий Савельев, Елена Стишова, Андрей Шемякин, Вячеслав Шмыров**

Насилие на экране **7**

Весь мир насилья мы разрушим... На вопросы анкеты «ИК» отвечают **Алексей Герман, Денис Драгунский, Виктор Ерофеев, Александр Зельдович, Олег Ковалов, Николай Лебедев, Анатолий Осмоловский, Михаил Рыклин, Дмитрий Светозаров, Павел Финн, Александр Хван, Тофик Шахвердиев, Евгений Юфит**

Новая телережиссура **3**

Велединский Александр: «Мы были настоящими киноманами». *(Беседу ведет Н.Сиривля.)*

Серебренников Кирилл: «Зритель хочет смотреть кино про свою страну». *(Интервью ведет Полина Васильева.)*

Сидоров Алексей: «Телевидение — это жесткий бизнес». *(Беседу ведет Н.Сиривля.)*

Хотиненко Владимир: «Это моя профессия». *(Беседу ведет Стас Тыркин.)*

Новости: индустрия и технологии **11**

Информация к развлечению. «Круглый стол» «XXI век: новый информационный порядок». В дискуссии принимают участие **Бободжон Икромов, Наталья Лигачева, Ирина Милиневская, Игорь Мишин, Юлия Мучник, Леонид Парфенов, Владимир Познер, Анатолий Прохоров, Роб Рейнолдс, Эдуард Сагалаев, Петр Федоров, Генрих Юшкявичус**

Любарский Георгий. Испугать, чтобы успокоить

Ослон Александр. Новости на ужин

Храмчихин Александр. Все (будет) плохо

«Папино кино» **2**

Масленников Игорь: «Возраст творчеству не помеха». *(Беседу ведет Наталья Мазур.)*

Москвина Татьяна. Ничего нет лучше хорошей погоды

Рубинчик Валерий: «Смена поколений? Никакой трагедии в этом нет». *(Беседу ведет Т.Сергеева.)*

Тодоровский Петр: «Мы преклонялись перед мэтрами». *(Беседу ведет Т.Сергеева.)*

Рейтинг. Аналитический взгляд на проблему **5**

Богословская Кира. Идол

Коломиец Виктор. Инструмент оценки эфира

Ослон Александр. В тисках рейтинга

Роднянский Александр: «Я против публикации рейтингов». *(Беседу ведет Н.Сиривля.)*

Российская полнометражная анимация **6**

Разговор поэтов о киноторговле. «Круглый стол» «ИК». В дискуссии принимают участие **Александр Горленко, Даниил Дондурей, Татьяна Ильина, Лариса Малюкова, Валерий Пугашкин, Сергей Сельянов, Александр Татарский**

«Чемоданы Тулса Лупера». Россия как участник европейского кинопроизводства. **4**

Бразговка Ирина: «Это был праздник». *(Беседу ведет Эльга Лындина.)*

Горчаков Василий: «Он суровый властитель». *(Беседу ведет Наталья Мазур.)*

Гринуэй Питер: «Без российских актеров мне не обойтись». *(Беседу ведет Елена Слатина.)*

Литвинова Рената: «Понимаете, он гений». *(Беседу ведет Наталья Мазур.)*

Михайлов Александр. Гений и производство совместимы. *(Интервью ведет Н.Зархи.)*

Орбакайте Кристина: «Волшебник, оставивший загадку...» *(Беседу ведет Наталья Мазур.)*

И М Е Н А

АЛЕХАНДРО АМЕНАБАР 3
Любарская Ирина. Наследник по прямой
ФЕДОР БОНДАРЧУК 5
Бондарчук Федор: «Я — идеальный князь Мышкин». *(Интервью ведет Елена Кутловская.)*
СТЭН БРЭКИДЖ 6
Хренов Андрей. Цвета радуги для неискушенного глаза
СЕРГЕЙ ГАРМАШ 8
Гармаш Сергей: «Мы всю жизнь играем в рулетку». *(Беседу ведет Тамара Сергеева.)*
АЛЕКСАНДР ГОРДОН 5
Сулес Евгений. Александр Гордон. Внутреннее изгнание
АЛЕКСЕЙ ГУСЬКОВ 6
Гуськов Алексей: «Я уважаю любой труд». *(Беседу ведет Елена Кутловская.)*
НИКОЛЬ КИДМАН 9
Цыркун Нина. Ангел прилетел
ТАКЭСИ КИТАНО 2
Долин Антон. Кукольный дом Китано
ЛЭРРИ КЛАРК 2
Тыркин Стас. Отцы и «детки»
НАТАЛЬЯ КОЛЯКАНОВА 12
Коляканова Наталья: «Я — это крайний случай!» *(Беседу ведет Елена Кутловская.)*
ЕГОР КОНЧАЛОВСКИЙ 10
Кончаловский Егор: «Это право надо заслужить». *(Беседу ведет Ирма Каплан.)*
ДЭВИД КРОНЕНБЕРГ 5
Долин Антон. Насекомое рождает насекомое
РЕНАТА ЛИТВИНОВА 1
Стишова Елена. Только любовь, или Большая постановка жизни
АЛЬБЕРТ МАЙЗЕЛС 4
Майзелс Альберт: «Великие работы не имеют цели». *(Беседу ведет и комментирует Дмитрий Десятерик.)*
КЭНДЗИ МИДЗОГУТИ 3
Мунипов Алексей. Мидзогути: отрешенный взгляд
АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ 11
Миндадзе Александр: «Ощущаю внутреннюю несвободу». *(Беседу ведет Элла Корсунская.)*
МАРИЯ МУАТ 6
Малюкова Лариса. Игрушечные истории Марии Муат
ГАСПАР НОЭ 7
Смирнова Виктория. Гаспар Ноэ: исповедь культурного варвара
КИРИЛЛ ПИРОГОВ 4
Пирогов Кирилл: «Бездна — это прекрасно». *(Интервью ведет Елена Кутловская.)*
ГАЙ ПИРС 4
Цыркун Нина. Гай Пирс, антипод в Голливуде
ЭЛЬДАР РЯЗАНОВ 7
Сиривля Н. — Стишова Е. Как он дышит, так и пишет
ПРЕСТОН СТЁРДЖЕС 11
Лаврентьев Сергей. Любить пересмешника
ВИКТОРИЯ ТОЛСТОГАНОВА 11
Толстоганова Виктория: «Не люблю нескромных людей». *(Беседу ведет Елена Кутловская.)*
М. НАЙТ ШЬЯМАЛАН 1
Цыркун Нина. М. Найт Шьямалан: между миров
ЕЛЕНА ЯЦУРА 3
Яцура Елена. Битва за авторскую подпись. *(Беседу ведет Елена Кутловская.)*

К О М М Е Н Т А Р И И

Арабов Юрий. Тяга к скучным рассказам 7
Гвоздицкий Виктор. «По Невинному...» 3
Гвоздицкий Виктор. Примадонна 4
Драгунский Денис. Зима — это модно 12
Померанц Григорий. Знак поворота 7
Померанц Григорий. Фронт как вопрос совести 9
Померанц Григорий. Чеченский узел 8
Рязанцева Н. Культпоход в кино 6
Рязанцева Н. Моя сексуальная контрреволюция 10
Рязанцева Н. «Страшные истории в детском санатории» 3
Сиривля Н. Вечер поэта 1
Сиривля Н. Над городом 5
Соколянский Александр. О свойствах трагедии в эпоху перенаселения 12
Трофименков Михаил. Беседы с «террористом» 2
Трофименков Михаил. Новый старый стиль 12
Трофименков Михаил. Тряпка 8
Фини Павел. Бывшая улица Горького, 13 9
Харитонович Дмитрий. Лекция 1 (вступительная). Что такое альтернативная история и кому она нужна 1
Харитонович Дмитрий. Лекция 2. Рассуждение о методе 2
Харитонович Дмитрий. Лекция 3. Сад расходящихся тропок 3
Харитонович Дмитрий. Лекция 4. Между неизбежным и невозможным 4
Харитонович Дмитрий. Лекция 5. Философия исторического пессимизма 5
Харитонович Дмитрий. Лекция 6. Следует ли наступать на бабочек? 6
Хван Александр. Обрывки 4
Царёв Вадим Ю. Входы, выходы и всходы 2
Царёв Вадим Ю. Кто в сапогах 1
Цымбал Евгений. Тоска по умному 10

M E D I A

Голынко-Вольфсон Дмитрий. Душа Интернета, или Паутина насилия 7
Гудкова Анна. Глядя в телевизор 1
Полуэхтова Ирина. Телеменю: комплексный обед или à la carte? 6
Рогожкин Александр. Милицейский детектив 1

Н И Ч Е Г О О С О Б Е Н Н О Г О

Зоркин А. Не страшно 1
Кулик Ирина. Фабрика грез 1
Кутловская Елена. Дас ист фантастиш! 1

О П Ы Т

Альмодовар Педро. Поговори с собой 5
Атанесян Александр. Наука продюсировать 11
Бергман Ингмар. Камикадзе. *(Беседу ведет и комментирует Стиг Бьёркман.)* 1
Вендерс Вим: «Я — туристический агент». *(Беседу ведет Екатерина Мцитуридзе.)* 4
Гелфонд Ричард. В формате IMAX 2
Герасимов Андрей. Только профессия. *(Беседу ведет Зоя Кошелева.)* 5

Гринуэй Питер. Главный итог развития кино 4
Де Хадельн Мориц: «Нельзя все время всех провоцировать» 2
Зельдович Александр. По ту сторону документа. *(Беседу ведет и комментирует Андрей Шемякин.)* 11
Лоуч Кен: «Заставить вещи казаться искусственными — просто». *(Беседу ведет и комментирует Грэм Фуллер.)* 12
Макк Карой: «Мне повезло в любви». *(Беседу ведет и комментирует Александр Трошин.)* 10
Мамилов Абдурахмет: «Нужно возделывать почву». *(Интервью ведет Н.Сиривля.)* 4
Норштейн Юрий. Снег на траве ..... 1—3, 7—8
Огородников Валерий: «Режиссер — это не профессия». *(Беседу ведет Тамара Сергеева.)* 6
Пачино Аль: «Актеры незаменимы!» 3
Поланский Роман: «Я стремлюсь все делать как можно проще» 6
Рурк Микки — Депп Джонни. Аутсайдеры 12
Содерберг Стивен: «Каждый мой фильм — отрицание предыдущего» 2
Содерберг Стивен. О последнем фильме «Анфас» 2
Ставиская Ада: «Я контролирую все». *(Интервью ведет Н.Сиривля.)* 4
Тарантино Квентин. Подсевший на кино. *(Беседу ведет и комментирует Марк Олсен.)* 11
Хотиненко Владимир — Фини Павел — Фенченко Владимир. Курс молодого бойца. *(Беседу ведет Н.Сиривля.)* 5
Цымбал Евгений. Часть истории. *(Беседу ведет Евгения Леонова.)* 7
Шаброль Клод: «Время — деньги» 8
Штур Ежи. Притворяться всерьез 5

ПУБЛИКАЦИИ

Агранович Л. Воркута ..... 4—5
Брускин Гриша — Волков Соломон. Прошедшее продолженное 3
Брускин Гриша — Пригов Дмитрий Александрович. Героическое время кончилось 3
Венгеровский Борис. Просто надо подойти ближе других. *(Беседу ведет Тамара Сергеева.)* 12
Гвоздицкий Виктор. Нина Гуляева. Монологи в театральном буфете 5
Киаростами Аббас. Ландшафтная фотография. *(Беседу ведет Мишель Симан.)* 2
Корсунская Элла. Разные записки 8
От смешного до великого. Воспоминания о **Леониде Гайдае** 10
Первый триумф советского кино в Канне. Отчет **М.Калатозова** в ЦК ВКП(б). *(Публикация В.Фомина.)* 9
Рязанцева Н. «Но кто мы и откуда...» 7
Синельников Владимир. По памяти 6
Фокина Наталья. Когда деревья были большими ..... 11—12
Шапрон Жоэль. Восточноевропейское кино в Канне: последнее десятилетие 9
Штери Людмила. Дорога в Голливуд 4
Я и Росселлини. Российские режиссеры о неореализме 11

РАЗБОРЫ

Абдуллаева Зара. В городе S. 11
Агапов Вадим. Алиса встречает Калигари 10
Анашкин Сергей. Восток есть восток 11
Артюх Анжелика. Кинематографическая техномистика 4

РЕПЕРТУАР

Артюх Анжелика, Комм Дмитрий. Экшн познания 8
Аронсон Олег. Политики имитации 7
Баширов Александр: «Мир пока объясняют левые...» *(Беседу ведет и комментирует Н.Сиривля.)* 2
Быков Дмитрий. Назад в будущее 3
Голынко-Вольфсон Дмитрий. «Копейка» и изнанка идеологии 1
Голынко-Вольфсон Дмитрий. Культура интим-сервиса и кризис иронии 6
Голынко-Вольфсон Дмитрий. Тело оборотня, или Бремя запретной сексуальности 3
Грибков Сергей: «Мы пошли другим путем». *(Интервью ведет Н.Сиривля.)* 7
Дерябин А. — Иенсен Т. — Матизен В. Сопричастность или комплекс диктатора 5
Долин Антон. Похищение Европы: дубль второй 4
Зархи Нина. Внешность не обманчива 2
Ковалов О. Звезда над степью 10
Комм Дмитрий. Метаморфозы страха 4
Кошелева Зоя. Оттаявший круг 6
Кутловская Елена. Хорошее кино, одним словом... 7
Липовецкий Марк. В отсутствие медиатора 8
Малюкова Лариса. Признаки разумной жизни, или Заказать всех! 2
Манцов Игорь. Возраст, пол, национальность 1
Нусинова Наталья. «Теперь ты наша» 12
Петровская Елена. Слепая биография 5
Сиривля Н. Мухи отдельно, котлеты отдельно 6
Стишова Елена. Карловарский меридиан 12
Стишова Елена. Кризис среднего возраста 10
Тыркин Стас. Минимальные истории 1
Цыркун Нина. Археология повседневности 5
Абдрашитов Вадим. Жизнь на полигоне. *(Беседу ведет Зоя Кошелева.)* 8
Абдуллаева Зара. Интернационал 4
Абдуллаева Зара. Купание красного коня 2
Абдуллаева Зара. Страх и трепет 6
Анашкин Сергей. Без возврата 12
Анашкин Сергей. Инуитская «Илиада» 4
Анашкин Сергей. Несовместимость 9
Анашкин Сергей. Нон-экшн 5
Анашкин Сергей. Одержимый 10
Аннинский Лев. Варианты забав 3
Аннинский Лев. Вечные вопросы 9
Аннинский Лев. Вперед, к природе 5
Аннинский Лев. Горящее небо 6
Аннинский Лев. Как это по-русски... 4
Аннинский Лев. Мир дураков 2
Аннинский Лев. Не клеится 8
Аннинский Лев. Секс и закусь 1
Аннинский Лев. Сантехника ковчега 7
Аннинский Лев. Финиш дистанции 10
Артюх Анжелика. Император и герой 6
Белопольская Виктория. Прощание Золушки с туфелькой 6
Белопольская Виктория — Косаковский Виктор. Маат 12
Быков Д. Коктебель офф-лайн 10
Быков Дмитрий. Лохотрон, или Водка из горлышка 1
Быков Дмитрий. Оксюморон, или С нами Бог 2
Гусятинский Евгений. Критика и клиника 5
Гусятинский Евгений. Лениниана Юсупа Разыкова 3
Гусятинский Евгений. Ни поездов, ни самолетов ... 10
Даан Оливье: «Полезно менять стиль». *(Интервью ведет Александр Брагинский.)* 4

Дементьев Андрей. Ужин в армянской церкви 8
Десятерик Дмитрий. Оптика обочины 6
Долдри Стивен: «Это фильм о трудных решениях». *(Беседу ведет Стас Тыркин.)* 6
Долин Антон. Баллада об огнетушителе 10
Долин Антон. *Ше*рокая натура 6
Донец Людмила. «И трудно поверить, что жизнь коротка...» 11
Зархи Н. В сторону Хвана 10
Зубавина Ирина. Шинель отца 12
Карахан Л. «Догвиль» и окрестности 9
Ковалов Олег. Пузыри земли 3
Ковалов Олег. Русский контекст 7
Кутловская Елена. Вдоль по Питерской 10
Кутловская Елена. Несостоявшееся трио 11
Кутловская Елена. Шокирующая простота 2
Любарская Ирина. Несладкая жизнь 8
Любарская Ирина. Сладкая красота жертвы 3
Любарская Ирина. Чувства и чувствительность 1
Любарская Ирина. Шикаго 5
Манский Виталий. Искусственные птицы. *(Беседу ведет Зара Абдуллаева.)* 4
Матизен В. Врагу не сдается наш гордый «Варяг» 3
Матизен Виктор. Конец мифа 1
Матизен Виктор. Чужой 5
Медведев Алексей. Другие люди 2
Медведев Алексей. Сумма Гринуэя 9
Москвина Татьяна. Разговор в пользу вечности 7
Петровская Елена. Империя дознакового 8
Плахов Андрей. Муки интерпретации 9
Плахов Андрей. Чучела чувств 10
Радзиховский Леонид. Когда березы были большими 1
Савельев Дмитрий. На ровном месте 5
Сикалов Владислав. Сиротская свобода 1
Сиривля Н. Биохимическая атака 8
Сиривля Н. Жизнь продолжается 9
Сиривля Н. Любить по-русски 11
Сиривля Н. Между артхаусом и сериалом 6
Сиривля Н. Поколение проигравших 11
Сиривля Н. По улицам ходила... 10
Ситковский Глеб. Тридцать шесть с половиной 2
Стишова Елена. Все, что было загадано... 3
Стишова Елена. Вышли мы все из народа 8
Стишова Елена. Мы разучились нищим подавать 11
Стишова Елена. Последнее танго уходящего лета... 5
Странные женщины режиссера Садиловой. *(Беседу с Ларисой Садиловой и Мариной Зубановой ведет Ирина Зубавина.)* 3
Ташиян Алин. Новое озарение Сокурова 9
Трофименков Михаил, Кронидова Марина. Фильм-гололед 5
Тыркин Стас. Все будет хорошо 10
Тыркин Стас. No comment 9
Тыркин Стас. Часы 6
Цыркун Нина. Бедные люди 4
Цыркун Нина. В Европе холодно 6
Цыркун Нина. Вы, действительно, думаете, что нас можно сравнивать? 12
Цыркун Нина. Выстрел в тумане 1
Цыркун Нина. Жизнь взаймы 6
Цыркун Нина. Игры разума 6
Цыркун Нина. На глубине 8
Цыркун Нина. Под прицелом 7
Шевченко Александра. Рождение нации 7

Ф Е С Т И В А Л И

АНАПА-2003 12
Анашкин Сергей. Без возврата
Белопольская Виктория — Косаковский Виктор. Маат
Зубавина Ирина. Шинель отца
БЕРЛИН-2003 6
Абдуллаева Зара. Страх и трепет
Артюх Анжелика. Император и герой
Белопольская Виктория. Прощание Золушки с туфелькой
Десятерик Дмитрий. Оптика обочины
Долдри Стивен: «Это фильм о трудных решениях». *(Беседу ведет Стас Тыркин.)*
Долин Антон. *Ше*рокая натура
Тыркин Стас. Часы
Цыркун Нина. В Европе холодно
Цыркун Нина. Жизнь взаймы
Цыркун Нина. Игры разума
ВЕНЕЦИЯ-2002 2
Абдуллаева Зара. Купание красного коня
Быков Дмитрий. Оксюморон, или С нами Бог
Де Хадельн Мориц: «Нельзя все время всех провоцировать»
Долин Антон. Кукольный дом Китано
Зархи Нина. Внешность не обманчива
Кутловская Елена. Шокирующая простота
Медведев Алексей. Другие люди
Ситковский Глеб. Тридцать шесть с половиной
Содерберг Стивен: «Каждый мой фильм — отрицание предыдущего»
Содерберг Стивен. О последнем фильме «Анфас»
Тыркин Стас. Отцы и «детки»
ВЛАДИВОСТОК-2003 11
Анашкин Сергей. Восток есть восток
ГАТЧИНА-2003 6
Сиривля Н. Мухи отдельно, котлеты отдельно
ЕКАТЕРИНБУРГ-2002 5
Дерябин А. — Иенсен Т. — Матизен В. Сопричастность или комплекс диктатора
КАНН-2003 9
Анашкин Сергей. Несовместимость
Карахан Л. «Догвиль» и окрестности
Медведев Алексей. Сумма Гринуэя
Плахов Андрей. Муки интерпретации
Сиривля Н. Жизнь продолжается
Ташиян Алин. Новое озарение Сокурова
Тыркин Стас. No comment
Шапрон Жозль. Восточноевропейское кино в Канне: последнее десятилетие
КАРЛОВЫ ВАРЫ—2003 12
Стишова Елена. Карловарский меридиан
КРОК-2002, *Международный фестиваль анимационного кино* 2
Малюкова Лариса. Признаки разумной жизни, или Заказать всех!
МОСКВА-2003 10
Анашкин Сергей. Одержимый
Быков Д. Коктебель офф-лайн
Гусятинский Евгений. Ни поездов, ни самолетов
Долин Антон. Баллада об огнетушителе
Зархи Н. В сторону Хвана
Кутловская Елена. Вдоль по Питерской
Плахов Андрей. Чучела чувств
Сиривля Н. По улицам ходила...
Тыркин Стас. Все будет хорошо
САЛОНИКИ-2002 5
Цыркун Нина. Археология повседневности
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ—2002, *Международный фестиваль независимого кино «Deboshir»* 2
Баширов Александр: «Мир пока объясняют

левые...» *(Беседу ведет и комментирует Н.Сиривля.)*
САН-СЕБАСТЬЯН—2002 1
Тыркин Стас. Минимальные истории
САН-СЕБАСТЬЯН—2003 11
Абдуллаева Зара. В городе S.
Лаврентьев Сергей. Любить пересмешника
СОЧИ-2003 10
Стишова Елена. Кризис среднего возраста

Ч Т Е Н И Е

Арабов Юрий. Ужас, который всегда с тобой ..... 2—3
Бодров-младший Сергей. Связной 9
Виоле Бернар. Тайны Делона ..... 4—6
Жереги Валерию. Любовь осталась в декабре 12
Лелуш Клод при участии **Жан-Филиппа Шатрье.** Баловень судьбы ..... 7—11
Литвинова Рената. Обладать и принадлежать 1
Литвинова Рената. О мужчине 1
Мейлер Норман. Мэрилин. Биография ..... 11—12
Миллер Генри. Бессонница, или Дьявол на воле 7
Пальцев Николай. О пользе бессонницы, или Страдания неюного Миллер 7
Финн Павел, Лопушанский Константин. Воспоминание о Плотникове Игнате 10

ФИЛЬМЫ И ТЕЛЕПРОГРАММЫ, О КОТОРЫХ ПИСАЛИ В «ИСКУССТВЕ КИНО» В 2003 ГОДУ

«Аваллон» (Avalon) (Анжелика Артюх) 4
«Автобус 174» (Ônibus 174) (Елена Стишова) 12
«Автокатастрофа» (Crash) (Антон Долин) 5
«Ада» (Лариса Малюкова) 2
«Александр Солженицын. Жизнь не по лжи» (А.Дерябин — Т.Иенсен — В.Матизен) 5
«Ангел правого плеча» (Fararishtay kifti rost / L'Ange de l'épaule droite) (Сергей Анашкин) 12
«Антикиллер» (Дмитрий Быков) 3
«Античная лирика» (Лариса Малюкова) 6
«Анфас» (Full Frontal) (Стивен Содерберг) 2
«Апельсин» (Лариса Малюкова) 2
«Атанарджуат. Быстрый бегун» (Atanarjuat. The Fast Runner) (Сергей Анашкин) 4
«Бабуся» (Елена Стишова) 11
«Бабушка» (Лариса Малюкова) 2
«Банды Нью-Йорка» (Gangs of New York) (Александра Шевченко) 7
«Баскская игра: кожа против камня» (La pelota vasca. La piel contra la piedra) (Зара Абдуллаева) 11
«Бассейн» (Swimming Pool) (Нина Цыркун) 8
«Бассейн» (Der Tod feiert mit) (А.Зоркин) 1
«Бежин луг» (Наталья Нусинова) 12
«Белоглазый» (Whiteye) (Андрей Хренов) 6
«Белые нити водопада» (Taki no shiraito) (Алексей Мунипов) 3
«Бессонница» (Insomnia) (Нина Цыркун) 1
«Бешеная» (Rabid / Rage) (Антон Долин) 5
«Благословенно ваш» (Sud Sanacha) (Сергей Анашкин) 5
«Бог из...» (Deux Ex) (Андрей Хренов) 6
«Божественный огонь» (La luz prodogiosa) (Антон Долин) 10
«Брат» (Елена Стишова — Наталья Сиривля) 10
«Брат» (Brother) (Антон Долин) 2
«Брат-2» (Елена Стишова — Наталья Сиривля) 10
«Бригада», *ТВ* (Алексей Сидоров — Наталья Сиривля) 3
«Бродвей. Черное море» (Зара Абдуллаева 4
Виталий Манский — Зара Абдуллаева) 4
«Бумажный снег» (Haya O Lo Haya) (Лев Аннинский) 4
«Бумер» (Ирина Любарская 8
Н.Сиривля) 8
«В городе» (En la ciudad) (Зара Абдуллаева) 11
«В движении» (Дмитрий Быков) 3
«Великий Мак-Гинти» (The Great McGinty) (Сергей Лаврентьев) 11
«Великий момент» (The Great Moment) (Сергей Лаврентьев) 11
«Великий утешитель» (О.Ковалов) 10
«Вероника Герен» (Veronica Guerin) (Зара Абдуллаева) 11
«Веселые ребята» (О.Ковалов) 10
«Весна, лето, осень, зима и весна» (Bom, yeoreum, gaeul, gyeowool, geurigo, bom / Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring) (Зара Абдуллаева) 11
«Вечный крест» (Людмила Донец) 11
«Взгляды. Феноменология» (А.Дерябин — Т.Иенсен — В.Матизен) 5
«Видеодром» (Videodrome) (Антон Долин) 5
«Вилбур хочет умереть» («Вилбур хочет убить себя», Wilbur Wants to Kill Himself) (Зара Абдуллаева 6
Антон Долин) 4
«В Китае едят собак» (In Cina spiser de hunde) (Антон Долин) 4
«Влюбчивая ворона» (Лариса Малюкова) 6
«Война» (Марк Липовецкий) 8
«Вокзал для двоих» (Н.Сиривля — Е.Стишова) 7
«Воспоминания об убийстве» (Sa-lin-eui chu-eok / Memories of Murder) (Зара Абдуллаева) 11
«В поисках галактики» (Galaxy Quest) (Вадим Агапов) 10
«Все о любви» (It's All About Love) (Антон Долин) 4
«Встреча на Эльбе» (О.Ковалов) 10
«Выстрелить страшно» (Schussangst) (Зара Абдуллаева) 11
«В этом мире» (In This World) (Дмитрий Десятерик) 6
«Гаванская сюита» (Suite Habana) (Зара Абдуллаева) 11
«Гада Мэйлинь» (Gada Meilin) (Сергей Анашкин) 11
«Герой» (Ying xiong / The Hero) (Анжелика Артюх) 6
«Глеб» (А.Дерябин — Т.Иенсен — В.Матизен) 5
«Гололед» (Евгений Гусятинский 5
Дмитрий Савельев 5
Михаил Трофименков, Марина Кронидова) 5
«Голый завтрак» («Завтрак нагишом», Naked Lunch) (Антон Долин) 5
«Горланова, или Дом со всеми неудобствами» (Зоя Кошелева) 6
«Граф Монте-Кристо» (The Count of Monte Cristo) (Нина Цыркун) 4
«Грех Гарольда Диддлбока» («Безумная среда», The Sin of Harold Diddlebock / Mad Wednesday) (Сергей Лаврентьев) 11
«Гримм» (Grimm) (Зара Абдуллаева) 11
«Гудбай, Ленин!» (Goodbye, Lenin!) (Виктория Белопольская) 6
«Давай не плакать» (Let's Not Cry) (Нина Цыркун) 5
«Давид» (А.Дерябин — Т.Иенсен — В.Матизен) 5
«Даже не думай!» (Сергей Грибков — Н.Сиривля 7
Елена Кутловская) 7
«Да здравствует герой-победитель!» (Hail the Conquering Hero) (Сергей Лаврентьев) 11
«Далеко от рая» (Far from Heaven) (Нина Зархи) 2
«Два сына Язили Калимовой. Уинская мелодрама» (А.Дерябин — Т.Иенсен — В.Матизен 5
Зоя Кошелева) 6
«25-й час» (25th Hour) (Стас Тыркин) 6
«Двенадцатая ночь», *реж. М.Муат* (Лариса Малюкова) 6

«Девушка с жемчужной сережкой» (Girl with a Pearl Earring) (Зара Абдуллаева) 11
«Дела и люди» (О.Ковалов) 10
«Деррида» (Derrida) (Елена Петровская) 5
«Детки» (Kids) (Стас Тыркин) 2
«Дзига и его братья» (А.Дерябин — Т.Иенсен — В.Матизен 5
Евгений Цымбал — Евгения Леонова) 7
«Дневник убийцы», *ТВ* (Кирилл Серебренников — Полина Васильева) 3
«Добро и зло» (Det Gode og det onde) (Антон Долин) 4
«Догвиль» (Dogville) (Зара Абдуллаева 9
Олег Аронсон 9
Анатолий Васильев 9
Дневник «Догвиля» 9
Л.Карахан 9
Елена Петровская 9
Нина Цыркун) 9
«Дом дураков» (Лев Аннинский 2
Дмитрий Быков 2
Татьяна Москвина 2
Глеб Ситковский) 2
«Дорога к дому» (The Way Home) (Сергей Анашкин) 11
«Дракула-2000» (Dracula 2000) (Дмитрий Комм) 4
«Другие» (The Others) (Ирина Любарская 3
Нина Цыркун) 9
«Дядюшка Ау в городе» (Лариса Малюкова) 6
«Его брат» (Son frère) (Антон Долин) 6
«Желтухин» (Лариса Малюкова) 6
«Женщина-Лисица» (Лариса Малюкова) 2
«Жестокий полицейский» (Sono otoko kyobo ni tsuki) (Антон Долин) 2
«Живи и радуйся» (А.Дерябин — Т.Иенсен — В.Матизен) 5
«Жизнь забавами полна» (Лев Аннинский 3
Татьяна Москвина) 2
«Жизнь и смерть Петра Аркадьевича» (А.Дерябин — Т.Иенсен — В.Матизен) 5
«Жизнь обетованная» (La vie promise) (Оливье Даан — Александр Брагинский) 4
«Жизнь одна» (Елена Стишова) 10
«Жизнь О'Хару, куртизанки» (Saikaku ichidai onna) (Алексей Мунипов) 3
«Забытая мелодия для флейты» (Н.Сиривля — Е.Стишова) 7
«Записки майора Томпсона» (Les Carnets du major Thompson) (Сергей Лаврентьев) 11
«Закон», *ТВ* (Александр Велединский — Н.Сиривля) 3
«Запомни эту ночь» (Remember the Night) (Сергей Лаврентьев) 11
«Звезда» (Лев Аннинский 6
Н.Сиривля) 6
«Звонок» (Ringu) (Дмитрий Голынко-Вольфсон 7
Дмитрий Комм) 4
«Звонок-0» (Ringu 0) (Дмитрий Голынко-Вольфсон) 7
«Земля, пропитанная любовью» (Affection — Permeated Land) (Сергей Анашкин) 11
«Зло» (Malice) (Нина Цыркун) 9
«Знаки» (Sings) (Нина Цыркун) 1
«Игра без правил» (Елена Стишова — Наталья Сиривля) 10
«Идиот», *ТВ* (Татьяна Москвина) 7
«Из ада» (From Hell) (Дмитрий Комм) 4
«Извините, что живу» (А.Дерябин — Т.Иенсен — В.Матизен 5
Зоя Кошелева) 6
«Иисус, ты знаешь...» (Jesus, Du weisst) (Елена Стишова) 12
«Именинница» (Birthday Girl) (Нина Цыркун) 9
«Интимные сцены» («Секс — это комедия», Sex Is Comedy) (Дмитрий Голынко-Вольфсон) 6
«Ирония судьбы, или С легким паром» (Н.Сиривля — Е.Стишова) 7
«Искусство видения» (The Art of Vision) (Андрей Хренов) 6
«История одной зависти» (А.Дерябин — Т.Иенсен — В.Матизен) 5
«История о Мари и Жюльене» (Histoire de Marie et Julien) (Зара Абдуллаева) 11
«История Сезарии» (Лариса Малюкова) 2
«Кавказская рулетка» (Елена Стишова) 10
«К-19. Угроза жизни» (K19: The Widowmaker) (Виктор Матизен) 3
«Кайро» (Kaïro) (Дмитрий Голынко-Вольфсон) 7
«Как Петюнька ездил к Ильичу» (Наталья Нусинова) 12
«Карлик Нос» (рубрика «Здесь и теперь») 6
«Кармен» (Н.Сиривля) 6
«Кен Парк» (Ken Park) (Стас Тыркин) 2
«Кикуджиро» (Kikujiro no natsu) (Антон Долин) 2
«Киска с двумя головами» (La chatte à deux têtes) (Вадим Агапов) 10
«Клетка» (The Cell) (Анжелика Артюх 4
Дмитрий Комм) 4
«Ключ от спальни» (Н.Сиривля — Е.Стишова) 7
«Князь Владимир» (рубрика «Здесь и теперь») 6
«Ковчег» (Лев Аннинский) 7
«Коктебель» (Лев Аннинский 9
Д.Быков 10
Евгений Гусятинский) 10
«Колыбельная» (A Cradle Song) (Сергей Анашкин) 11
«Копейка» (Дмитрий Голынко-Вольфсон) 1
«Короли и капуста» (Лариса Малюкова) 6
«Король жив» (King Is Alive) (Антон Долин) 4
«Корона и скипетр» (Лариса Малюкова) 6
«Крак» (Лариса Малюкова) 2
«Красные ворота Расёмон» (Лариса Малюкова) 2
«Куклы» (Dolls) (Зара Абдуллаева 2
Антон Долин) 2
«Кукушка» (Марк Липовецкий) 8
«Курсовая работа» («Снафф», Tesis / Snuff) (Ирина Любарская) 3
«Леди Ева» (Lady Eve) (Сергей Лаврентьев) 11
«Лунные поляны» (Лев Аннинский) 8
«Любовник» (Лев Аннинский 1
Дмитрий Быков 3
Марк Липовецкий 8
Ирина Любарская) 1
«Любовь» (Szerelem) (Карой Макк — Александр Трошин) 10
«Магнитные бури» (Вадим Абдрашитов — Зоя Кошелева 8
Лев Аннинский 9
Александр Миндадзе — Элла Корсунская 11
Елена Стишова) 8
«Маленький человек» (Lille mænsk) (Антон Долин) 4
«Мамочки» (А.Дерябин — Т.Иенсен — В.Матизен) 5
«Марш-бросок» (Лев Аннинский) 10
«Матрац Гамильтона» (Лариса Малюкова) 2
«Матрица» (The Matrix) (Анжелика Артюх) 4
«Матрица: Перезагрузка» (The Matrix Reloaded) (Анжелика Артюх, Дмитрий Комм) 8
«Машина времени» (The Time Machine) (Нина Цыркун) 4
«М.Баттерфляй» (M.Butterfly) (Антон Долин) 5
«Мерцающие огни» (Blinkende lygter) (Антон Долин) 4

«Мертвая зона» (Dead Zone) (Антон Долин) 5
«Мертвый штиль» (Dead Calm) (Нина Цыркун) 9
«Минимальные истории» (Historias minimas) (Стас Тыркин) 1
«Мир герани» (Лариса Малюкова) 2
«Мисс Менд» (О.Ковалов) 10
«Могучая река» (Лариса Малюкова) 2
«Молчание доктора Ивенса» (Елена Стишова — Наталья Сиривля) 10
«Море» (Hafid / The Sea) (Стас Тыркин) 1
«Морской дьявол» (рубрика «Здесь и теперь») 6
«Московские каникулы» (А.Дерябин — Т.Иенсен — В.Матизен) 5
«Музыка Гиона» («Гейша», Gion bayashi) (Алексей Мунипов) 3
«Мулен-Руж» (Moulin Rouge!) (Нина Цыркун) 9
«Муха» (The Fly) (Антон Долин) 5
«Мы живем вновь» (We Live Again) (Сергей Лаврентьев) 11
«Мы, нижеподписавшиеся» (Los abajo firmantes) (Зара Абдуллаева) 11
«Накойкаци» (Naqoyqatsi) (Андрей Дементьев 8
Елена Петровская) 8
«Наседка» (The Brood / La Clinique de la terreur) (Антон Долин) 5
«Наследство» (Arven / Inheritance) (Зара Абдуллаева) 11
«Нашествие варваров» (The Barbarian Invasions) (Н.Сиривля) 9
«Небеса обетованные» (Н.Сиривля — Е.Стишова) 7
«Небо. Самолет. Девушка» (Лев Аннинский 6
Елена Кутловская) 2
«Неделя в Пеште и Буде» (Egy hét Pesten és Budah) (Карой Макк — Александр Трошин) 10
«Нейтральные воды» (Елена Стишова — Наталья Сиривля) 10
«Необратимость» (Irréversible) (Дмитрий Голынко-Вольфсон 6
Н.Рязанцева 6
Виктория Смирнова) 7
«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (О.Ковалов 10
Елена Стишова — Наталья Сиривля) 10
«Необычные рижане» (Лариса Малюкова) 2
«Неуязвимый» (Unbreakable) (Нина Цыркун) 1
«Новые бременские» (рубрика «Здесь и теперь») 6
«Ноябрь» (Noviembre) (Зара Абдуллаева) 11
«Оазис» (Oasis) (Алексей Медведев) 2
«Общественный туалет» (Public Toilet) (Сергей Анашкин) 11
«Одиночное плавание» (Елена Стишова — Наталья Сиривля) 10
«Один против всех» (Seul contre tous) (Виктория Смирнова) 7
«О'кей» (Okay) (Антон Долин) 4
«Окно. Вода. Движение младенца» (Window Water Baby Moving) (Андрей Хренов) 6
«Олигарх» (Лев Аннинский 1
Дмитрий Быков 1
Марк Липовецкий 8
Леонид Радзиховский 1
Елена Стишова — Наталья Сиривля) 10
«Осакская элегия» (Naniva erejî) (Алексей Мунипов) 3
«Остров сокровищ» (Treasure Island) (Вадим Агапов) 10
«Отец и сын» (Андрей Плахов 9
Алин Ташиян) 9
«Открой глаза» (Abre los ojos) (Ирина Любарская) 3
«Открытые сердца» (Elsker dig for evigt) (Антон Долин) 4
«Отчуждение» (Uzak / Distant) (Сергей Анашкин) 9
«Охота на ангела, или Четыре любви поэта и прорицателя» (А.Дерябин — Т.Иенсен — В.Матизен) 5
«Паразиты-убийцы» (Shivers / The Parasite Murders) (Антон Долин) 5
«Пассажиры из прошлого столетия» (А.Дерябин — Т.Иенсен — В.Матизен 5
Людмила Донец) 11
«Пастух своих коров» (Лев Аннинский) 5
«Паук» (Spider) (Антон Долин) 5
«Печать царя Соломона» (рубрика «Здесь и теперь») 6
«Письма к Эльзе» (Лев Аннинский 2
Татьяна Москвина) 2
«Повесть о поздней хризантеме» (Zangiku monogatari) (Алексей Мунипов) 3
«Подлодка!» (Лариса Малюкова) 2
«Под лунным светом» (Under the Moonlight) (Сергей Анашкин) 11
«По закону» (О.Ковалов) 10
«Помни» (Memento) (Нина Цыркун) 4
«Порт семи морей» (Port of Seven Sears) (Сергей Лаврентьев) 11
«Последний дом слева» (The Last House on the Left) (Дмитрий Комм) 4
«Последний поезд» (Ирина Зубавина) 12
«Последний срок» (А.Дерябин — Т.Иенсен — В.Матизен) 5
«Последняя прогулка» (Sidste omgang) (Антон Долин) 4
«По ту сторону волков», *ТВ* (Владимир Хотиненко — Стас Тыркин) 3
«Правда о щелпах» (Н.Сиривля 11
Елена Стишова) 10
«Превращение» (Лев Аннинский 5
Н.Сиривля) 6
«Прекрасная блондинка из Башфул-Бенд» (The Beautiful Blonde from Bashful Bend) (Сергей Лаврентьев) 11
«Приемыш» (Наталья Нусинова) 12
«Признаки разумной жизни» (Лариса Малюкова) 2
«Признания опасного человека» (Confessions of a Dangerous Mind) (Нина Цыркун) 6
«Призрак в доспехах» (Kôkaku kidôtai) (Анжелика Артюх) 4
«Призрак дома на холме» (House on Haunted Hill) (Дмитрий Голынко-Вольфсон) 7
«Приключения Присциллы, королевы пустыни» (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert) (Нина Цыркун) 4
«Причина Киры» (En Kærlighedshistorie) (Антон Долин) 4
«Прогулка» (Лев Аннинский 10
Елена Кутловская 10
Н.Сиривля) 10
«Прон и Берта» (Prop og Berta) (Антон Долин) 4
«Простой рабочий парень» (А.Дерябин — Т.Иенсен — В.Матизен) 5
«Процесс» (Александр Зельдович — Андрей Шемякин) 11
«Прощай, Америка!» (О.Ковалов 10
Елена Стишова — Наталья Сиривля) 10
«Пупендо» (Pupendo) (Елена Стишова) 12
«Развод» (Le divorce) (Нина Цыркун) 12
«Романс» (Romance) (Дмитрий Голынко-Вольфсон) 6
«Русский ковчег» (Лев Аннинский 8
Олег Ковалов) 7

«Русский сувенир» (Елена Стишова — Наталья Сиривля) 10
«Садист» («Бычок», Bully) (Стас Тыркин) 2
«Сарабанда» (Saraband) (Ингмар Бергман — Стиг Бьёркман) 1
«Свои глаза я отдаю тебе» (Te doy mis ojos) (Зара Абдуллаева) 11
«Свет моли» (Mothlight) (Андрей Хренов) 6
«Связанные намертво» (Dead Ringers) (Антон Долин) 5
«Секреты» (Vylet / Some Secrets) (Нина Цыркун) 5
«Секреты Лос-Анджелеса» (L.A. Confidential) (Нина Цыркун) 4
«Сексуальная жизнь светлячков» (Лариса Малюкова) 2
«Семья» (Family) (Антон Долин) 4
«Серебристая пыль» (О.Ковалов 10
Елена Стишова — Наталья Сиривля) 10
«Сестры Магдалины» (The Magdalene Sisters) (Нина Зархи) 2
«Сестры Рахмановы» (О.Ковалов) 10
«Симона» (Simone) (Нина Цыркун) 4
«Скагерраk» (Skagerrak) (Стас Тыркин) 10
«Скамейка» (Bænken) (Антон Долин) 4
«Сканнеры» (Scanners) (Антон Долин) 5
«Слон» (Elephant) (Стас Тыркин) 9
«Случай» (Occident) (Нина Цыркун) 5
«Случай на Палм-Бич» (The Palm Beach Story) (Сергей Лаврентьев) 11
«С любовью. Лиля» (Лариса Садилова — Марина Зубанова — Ирина Зубавина 3
Елена Стишова) 3
«Смеситель» (Лев Аннинский) 7
«Солнечные понедельники» (Los Lunes al sol) (Стас Тыркин) 1
«Сорок семь верных вассалов эпохи Гэнроку» (Genroku chushingura) (Алексей Мунипов) 3
«Спасти зеленую планету!» (Save the Green Planet!) (Сергей Анашкин) 10
«Станционный смотритель» (The Station Agent) (Зара Абдуллаева) 11
«Старуха, дверь закрой» (Лариса Малюкова) 6
«Старухи» (Зара Абдуллаева 11
Н.Сиривля) 11
«Старые клячи» (Н.Сиривля — Е.Стишова) 7
«Стражи времени» (Gardians of Times) (Нина Цыркун) 5
«Странствия Салливена» (Sullivan's Travels) (Сергей Лаврентьев) 11
«Страх и трепет» (Stupeur et Tremblements) (Нина Цыркун) 12
«Страх.com» (FearDotCom) (Дмитрий Голынко-Вольфсон) 7
«Сцены по ту сторону детства» (Scenes From Under Childhood) (Андрей Хренов) 6
«Сын» (Le fils) (Елена Кутловская) 1
«Таинственные люди» (Mistery Men) (Вадим Агапов) 10
«Таксидермист» (L'imbalsamatore) (Андрей Плахов) 10
«Танька-трактирщица» (Наталья Нусинова) 12
«Телефонная будка» (Phone Booth) (Нина Цыркун) 7
«Тихий американец» (The Queet American) (Виктор Матизен) 5
«Тише!» (Виктория Белопольская — Виктор Косаковский) 12
«Товарищ Бойкенжаев» (Евгений Гусятинский) 3
«Точка зрения» (P.O.V. — Point of View) (Антон Долин) 4
«Точка кипения» (Jugatsu) (Антон Долин) 2
«Трахни меня» (Baise-moi) (Дмитрий Голынко-Вольфсон) 6
«Трио» (Елена Кутловская) 11
«Труба Долины» (Hatzotzra Ba-Vadi) (Лев Аннинский) 4
«Трудное прощание: мой отец» (Hard Goodbyes: My Father) (Нина Цыркун) 5
«Убей, дитя, убей» (Operazione paura / Kill, Baby, Kill) (Дмитрий Комм) 4
«Убить Билла» (Kill Bill: Vol. 1) (Квентин Тарантино — Марк Олсен) 11
«Убитые молнией» (Олег Ковалов) 3
«Улица красных фонарей» (Akasen chitai) (Алексей Мунипов) 3
«Улицы разбитых фонарей» («Менты»), *TB* (Александр Рогожкин) 1
«Умереть за» (To Die For) (Нина Цыркун) 9
«Упасть вверх» (Дмитрий Быков) 3
«Управляющий Сансё» (Sanshô dayû) (Алексей Мунипов) 3
«Утро понедельника» (Lundi matin) (Лев Аннинский) 3
«Фрагменты соли» (Лариса Малюкова) 2
«Фрида» (Frida) (Ирина Любарская) 3
«Цена страха» (The Sum of All Fears) (Виктор Матизен) 1
«Часы» (The Hours) (Стивен Долдри — Стас Тыркин 6
Нина Цыркун 6
Нина Цыркун) 9
«Человек, который сажал деревья» (Лариса Малюкова) 2
«Чемоданы Тулса Лупера» (The Tulse Luper Suitcases) (рубрика «Здесь и теперь» 4
Алексей Медведев) 9
«Черепаха» (Лариса Малюкова) 2
«Чеховские мотивы» (Н.Сиривля) 6
«Чикаго» (Chicago) (Ирина Любарская) 5
«Чудо залива Моргана» (The Miracle of Morgan Creek) (Сергей Лаврентьев) 11
«Шалтай-Болтай» (Лариса Малюкова) 6
«Шестое чувство» (The Sixth Sense) (Нина Цыркун) 1
«Шел трамвай № 9» (Лариса Малюкова) 2
«Шик» (Елена Стишова) 5
«Широко закрытые глаза» (Eyes Wide Shut) (Нина Цыркун) 9
«Штрихкод» (Лариса Малюкова) 2
«Шум ветра» (Владислав Сикалов) 1
«Щелкунчик» (рубрика «Здесь и теперь») 6
«Эд Вуд» (Ed Wood) (Вадим Агапов) 10
«Экзистенция» (eXistenZ) (Антон Долин) 5
«Я вернусь. Путешествия Михаила Булгакова в Крым» (А.Дерябин — Т.Иенсен — В.Матизен) 5

СИМПОЗИУМ

Телесериал: кино для бедных? В дискуссии принимают участие **Александр Аравин, Станислав Архипов, Дмитрий Астрахан, Александр Атанесян, Михаил Гуревич, Даниил Дондурей, Нина Зархи, Анна Кагарлицкая, Марк Левин, Игорь Масленников, Александр Митта, Дая Смирнова, Максим Стишов** 3

S U M M A R Y

Criticism of critique
Enquette of IK.

Critique as PR
Round table talk at the XXV Moscow International Film Festival.

Sergey Anashkin
Point of no return
Review of Jamshed Usmonov's ANGEL BY THE RIGHT SHOULDER (Tadzhikistan — Italy — Switzerland — France).

Irina Zubavina
The father's coat
Review of Alexey German-junior THE LAST TRAIN (Russia).

Victoria Belopolskaya — Victor Kosakovsky
Maat
Review of Victor Kosakovsky's SILENCE! (Russia).

Nina Tsyrkun
Do You really think, that we can be compared?
Review of Alain Corneau's STUPEUR ET TREMBLEMENTS (France — Japan).

Denis Dragunsky
Winter is in fashion

Mikhail Trofimenkov
A new old style

Alexandre Sokolyansky
About tragedy in the epoch of overpopulation

Natalya Kolyakanova:
«I'm the extreme case!»
Elena Kutlovskaya talks to the actress.

Elena Stishova
Karlovy Vary's meridian
Notes on the Festival-2003.

Natalya Nusinova
«You are ours now»
A kid in the Soviet cinema of 20—30s.

Ken Loach:
«It's easy to make things seem artificial»
Graham Fuller talks to the British filmmaker.

Micky Rourke — Johnny Depp
Outsiders
Phone interview.

Boris Vengerovsky
One just has to come up closer than others
Memoirs of the noted soundmaker.

Natalya Fokina
When the trees were tall
Excerpts from the book devoted to Lev Kulidjanov.

Valeriu Zheregi
Love was left in December
A short story.

Norman Mailer
Marylin. A Biography
A magazine's version of the book.

Index
IK-2003.

№ € 4591

18 ФЕВ 2004

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи, Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Леонид Гурьян, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Екатерина Ситникова, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 1.12.03. Подп. к печати 23.12.03
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,1
Заказ 5. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2003

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, С.АНАШКИНА, Д.ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОНА, Д.ДЕСЯТЕРИКА, А.ДОЛИНА, Д.КОММА, Е.КУТЛОВСКОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, А.ПЛАХОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, М.ТРОФИМЕНКОВА, С.ТЫРКИНА, Н.ЦЫРКУН, П.ШЕПОТИННИКА

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

«Свобода, о которой мечтали». Российское кино-2003: итоги года. Редакционный «круглый стол»
«Новая драма». Опыт для подражания

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

ВЕНЕЦИЯ-2003
«ВОЗВРАЩЕНИЕ» Андрея Звягинцева
«МЕЧТАТЕЛИ» Бернардо Бертолуччи
«ЗАТОЙЧИ» Такэси Китано
«ДВАДЦАТЬ ДЕВЯТЬ ПАЛЬМ» Брюно Дюмона
«ОДНАЖДЫ В МЕКСИКЕ» Роберта Родригеса
«ПРОЩАЙ, «ОТЕЛЬ «ДРАКОН» Цай Минляна

В РУБРИКЕ «КОММЕНТАРИИ»

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
АЛЕКСАНДР СОКОЛЯНСКИЙ
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ЙОРГЕН ЛЕТ
ЮКИО МИСИМА

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

«Вмешательство гуманистов»: этика и эстетика войны на экране
Трилогия о Матрице: миссия возможна

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Дневник Георгия Буркова

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Норман Мейлер. МЭРИЛИН. БИОГРАФИЯ

2003